ИЗ КНИГ
РЕМИЗОВА В.А.

№ 17.

Экземпляръ Его Императорскаго Высочества Принца Александра Петровича Ольденбургскаго.

ЕЖЕГОДНИКЪ
ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ.

ПРИЛОЖЕНІЯ.

Книга 1-я.

ЕЖЕГОДНИКЪ ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ.

Сезонъ 1893—1894 гг.

(ЧЕТВЕРТЫЙ ГОДЪ ИЗДАНІЯ).

ПРИЛОЖЕНІЯ.

Книга 1-я.

РЕДАКТОРЪ

А. Е. Молчановъ.

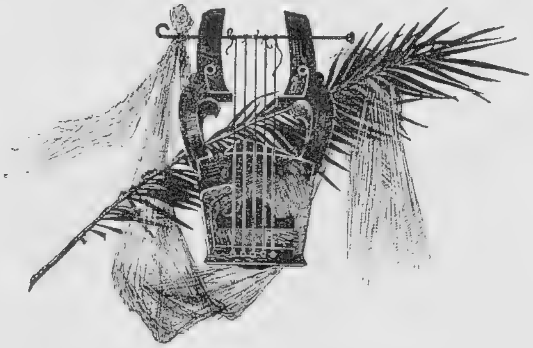
ИЗДАНІЕ
Дирекціи Императорскихъ театровъ.

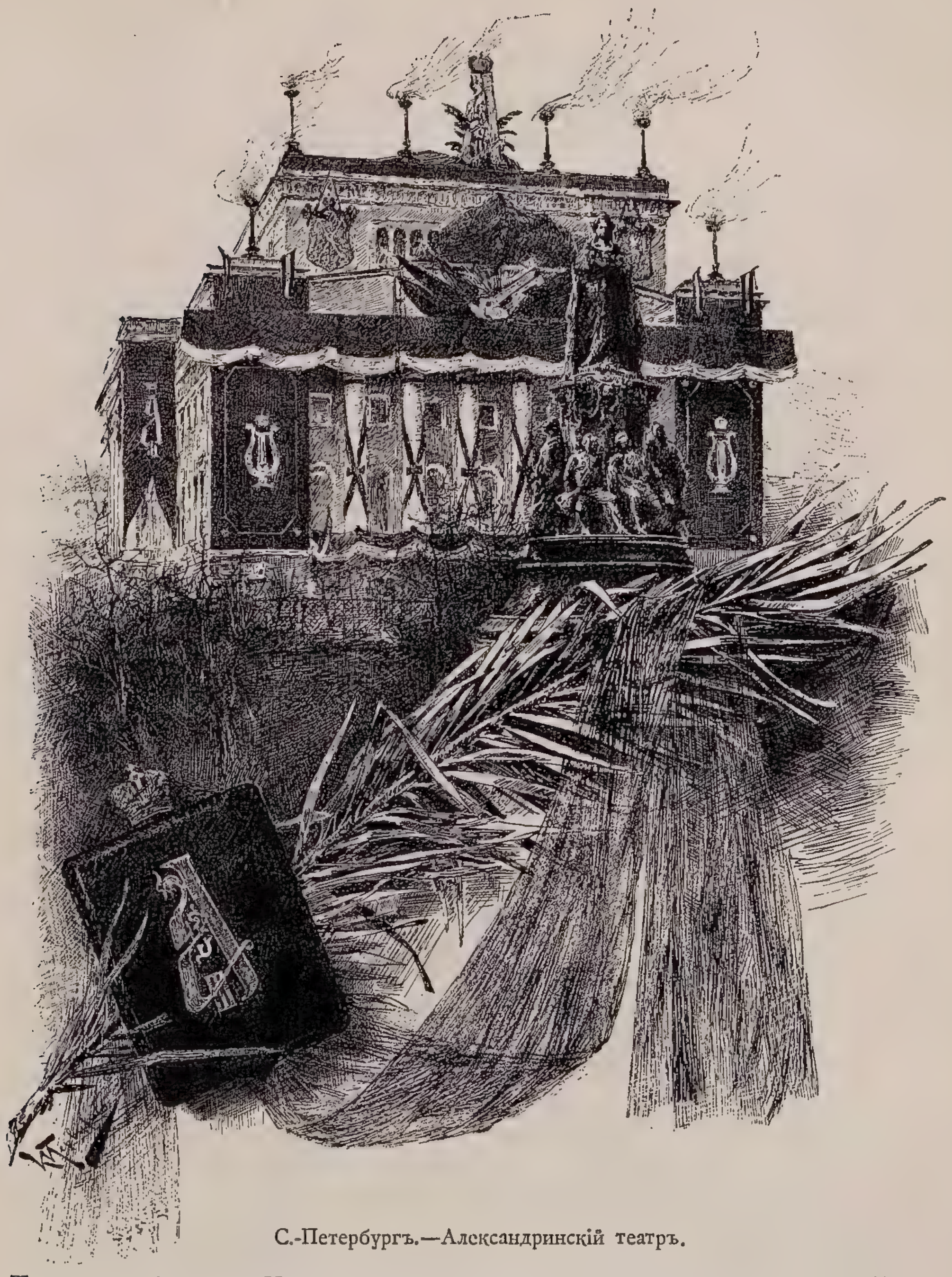
С.-ПЕТЕРБУРГЪ.
Типографія Императорскихъ С.-Петербургскихъ театровъ, Моховая, 40.
1894.

Печатано по распоряженію Министра Императорскаго Двора.

1268/1

ГОСУДАРЬ ИМПЕРАТОРЪ АЛЕКСАНДРЪ III ДВАДЦАТАГО ОКТЯБРЯ ТЫСЯЧА ВОСЕМЬСОТЪ ДЕВЯНОСТО ЧЕТВЕРТАГО ГОДА, ВЪ ДВА ЧАСА ПЯТНАДЦАТЬ МИНУТЪ ПОПОЛУДНИ, ВЪ БОЗѢ ПОЧИЛЪ.





С.-Петербургъ.—Александринскій театръ.

Траурное убранство Императорскихъ театровъ по случаю кончины въ Бозѣ почившаго Государя Императора Александра III.

Рисунокъ художника К. К. Первухина.

1) Отъ Императорскихъ Московскихъ театровъ.

2) Отъ Императорской Спб. оперной труппы.

3) Отъ Императорской Спб. драматической труппы.

4) Отъ Императорской Спб. балетной труппы.

5) Отъ Императорской Спб. французской труппы.

6) Отъ оркестровъ Императорскихъ Спб. театровъ.

7) Отъ нѣмецкой труппы г. Филиппа Бока.

8) Отъ чиновниковъ Дирекціи Имп. театровъ.

Вѣнки, возложенные на гробницу въ Бозѣ почившаго Императора Александра III

Москва.—Большой театръ и Малый театръ.

Траурное убранство Императорскихъ театровъ по случаю кончины въ Бозѣ почившаго Государя Императора Александра III.

Рисунокъ художника К. К. Первухина.

ЕЖЕГОДНИКЪ

ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ.

ПРИЛОЖЕНІЯ.

Книга 1-я.

ОГЛАВЛЕНІЕ.

стр.

Алексѣй Семеновичъ Яковлевъ, русскій трагическій актеръ. Статья **Д. К—ва** 1

Рисунки: Четыре портрета А. С. Яковлева.

Русскій театръ при Петрѣ Великомъ. Статья **П. О. Морозова** 52

Рисунки: 1) портретъ Царевны Натальи Алексѣевны, 2) портретъ Царицы Прасковьи Өедоровны, 3) портретъ Царевны Екатерины Іоанновны, 4) портретъ Өеофана Прокоповича.

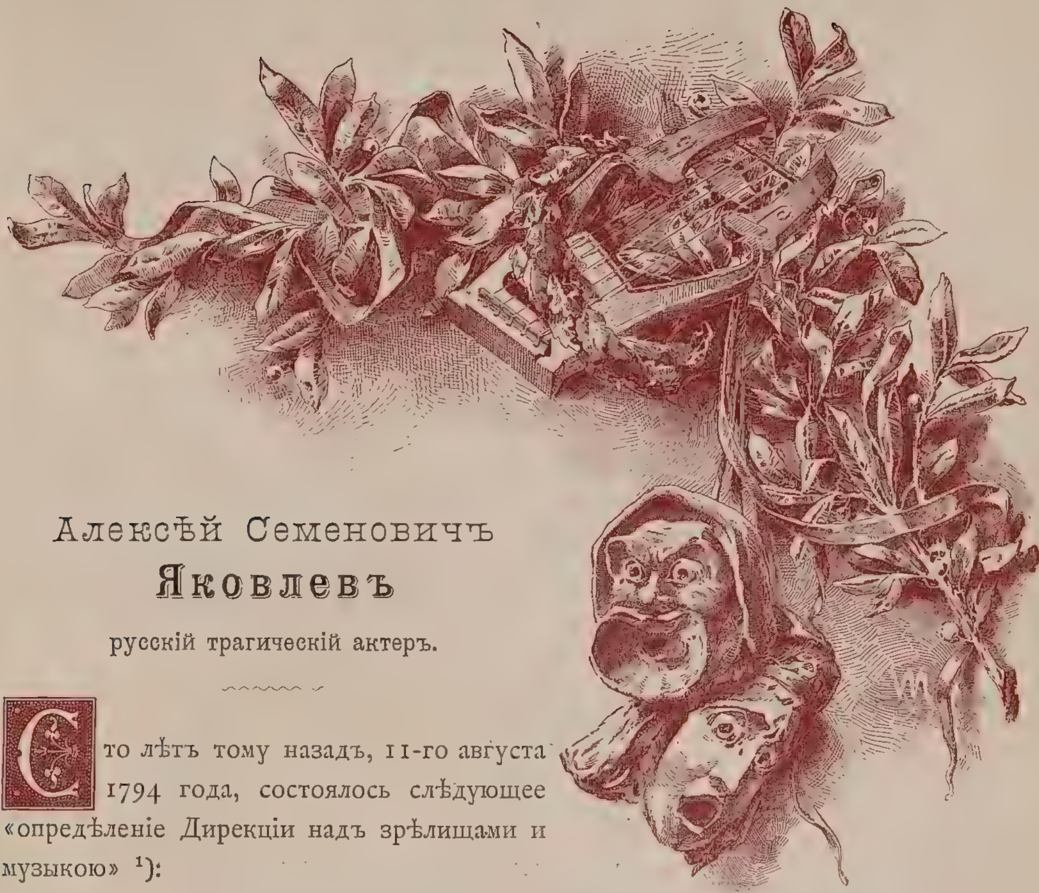
П. И. Чайковскій, какъ драматическій композиторъ. Статья **Г. А. Лароша.** 81

Рисунки: 1) портретъ П. И. Чайковскаго, 2) группа семьи Чайковскихъ.

Объявленія.

Алексѣй Семеновичъ Яковлевъ
(въ роли графа Вальтрона, въ драмѣ того же названія, соч. Авг. Коцебу).
Родился въ 1773 году. † въ 1817 году, 3-го ноября.

Съ современнаго портрета, масляными красками, работы неизвѣстнаго художника, гравир. А. И. Творожниковъ.
Оригиналъ принадлежитъ А. Е. Молчанову.

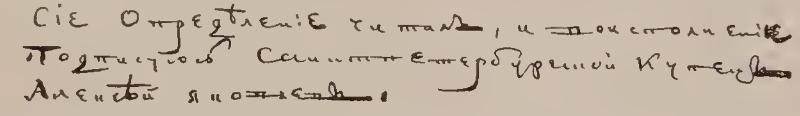


Алексѣй Семеновичъ
Яковлевъ
русскій трагическій актеръ.

Сто лѣтъ тому назадъ, 11-го августа 1794 года, состоялось слѣдующее «опредѣленіе Дирекціи надъ зрѣлищами и музыкою» [1]):

Санктъ-Петербургскаго купца Алексѣя Яковлева, какъ онъ желаніе имѣетъ служить при театрѣ, и по предварительному испытанію актеромъ быть можетъ, въ Театральную Дирекцію принять, съ жалованьемъ изъ остающейся отъ 1-го числа сентября нынѣшняго 1794 года суммы, театральнымъ служителямъ положенной, въ годъ по триста по пятидесяти рублей, да на квартиру, дрова и вмѣсто казеннаго экипажа сто рублей. Въ продолженіе жъ бытности его — Яковлева актеромъ, доколѣ въ службѣ сей Дирекціи существовать будетъ и отъ купечества къ другимъ должностямъ не выберутъ, играть ему безпрекословно въ трагедіяхъ и комедіяхъ первыя и вторыя роли, одному или пополамъ съ другими, также прочія всякія роли, которыя отъ Дирекціи приказаны ему будутъ. О чемъ сіе опредѣленіе объявить ему съ подпискою. Да изъ той же, положенной отъ 1-го числа сентября мѣсяца, суммы прибавить актеру Лукьяну Камышкову къ прежде получаемому жалованью тремъ стамъ рублямъ — сто пятьдесятъ рублей, въ разсужденіи дознанной рачительности и талантовъ, соотвѣтственныхъ его трудамъ, каковыми онъ во время представленія зрѣлищъ занимается.

Князь Юсуповъ.



(Факсимиле собственноручной подписки А. С. Яковлева).

[1]) «Архивъ Дирекціи Имп. театровъ». Спб. 1892. Вып. I, отд. II, стр. 429, № 389.

Приведенный документъ, несмотря на кажущуюся обыденность своего содержанія, отмѣтилъ собою цѣлую эру въ исторіи отечественнаго сценическаго искусства, такъ какъ появленіе Яковлева на русской сценѣ ознаменовало то новое направленіе, которое, возникши вмѣстѣ съ нимъ и отчасти благодаря ему, было крупнымъ шагомъ впередъ на пути развитія русскаго театра.

Для надлежащей оцѣнки историческаго значенія Яковлева, необходимо коснуться того положенія, въ которомъ русскій театръ находился въ концѣ царствованія Императрицы Екатерины II.

Послѣ безпорядковъ и неурядицъ управленія театрами Стрекалова, Соймонова и Храповицкаго, главная дирекція надъ зрѣлищами и музыкою поручена была въ 1791 году князю Николаю Борисовичу Юсупову. Приводя въ порядокъ хозяйственную часть театровъ, новый директоръ призвалъ для завѣдыванія художественною стороною русскаго театра знаменитаго старѣйшаго русскаго артиста и глубокаго знатока дѣла — И. А. Дмитревскаго, бывшаго уже на покоѣ; ему, какъ главному режиссеру, и были поручены всѣ вопросы сцены по репертуару и личному составу труппы. Принявъ въ свое завѣдываніе русскій театръ, И. А. Дмитревскій сознавалъ, конечно, то трудное положеніе, которое переживала русская сцена въ это время. Репертуаръ былъ еще крайне скуденъ, а труппа малочисленна и не обильна крупными талантами. Трагическая часть репертуара ограничивалась произведеніями А. П. Сумарокова, Я. Б. Княжнина, М. М. Хераскова, В. И. Майкова и нѣкоторыми переводами иностранныхъ трагедій. Наиболѣе значительная доля репертуара приходилась на переводныя и подражательныя французскому комедіи, появившіяся благодаря трудамъ въ области драматической литературы: самой Императрицы, Д. И. Фонвизина, И. А. Дмитревскаго, В. И. Бибикова, А. В. Храповицкаго, М. В. Храповицкаго, І. П. Козодавлева, В. И. Лукина, А. И. Клушина и друг. Преобладаніе комическаго репертуара надъ трагическимъ во многомъ зависѣло отъ характера наличнаго состава русской труппы, въ которой было нѣсколько прекрасныхъ талантовъ для комедіи, въ лицѣ Крутицкаго, Рахмановыхъ, Рыкалова, Воробьевыхъ, Сандуновыхъ и Каратыгиныхъ, но весьма немного актеровъ для трагедіи. Изъ первоначальной русской труппы оставалось, и то на покоѣ, лишь двое: Дмитревскій и Шумскій, а изъ ихъ преемниковъ наилучшіе—Шушеринъ и Плавильщиковъ, также какъ и супруги Сандуновы—перешли изъ петербургской труппы на службу въ Московскій театръ.

Вмѣстѣ съ этимъ измѣнилось и отношеніе петербургскаго общества къ отечественному театру, а равно и составъ публики на русскихъ представленіяхъ. Въ эпоху основанія русскаго театра, интересъ къ нему охватывалъ лучшіе слои общества, составлявшіе ту публику, передъ которой приходилось играть Ѳ. Г. Волкову, Дмитревскому и ихъ товарищамъ. Въ эпоху же вторичнаго призванія почти 60-ти-лѣтняго Дмитревскаго къ участію въ русскомъ театрѣ, оскудѣніе трагическихъ талантовъ и устарѣлость репертуара съ одной стороны и разцвѣтъ иностранныхъ драматическихъ труппъ съ другой—охладили симпатіи избраннаго общества къ русской драматической сценѣ. Ф. Ф. Вигель въ своихъ воспоминаніяхъ разсказываетъ, что всякій, кто хоть съ грѣхомъ пополамъ зналъ по французски, считалъ неприличнымъ посѣщать русскіе спектакли, а П. А. Плавильщиковъ жаловался, что въ то время, какъ въ дни французскихъ представленій у театра стояли цѣлою вереницею шестерки, въ дни русскихъ рѣдко-рѣдко можно было видѣть одну. Любителями своего отечественнаго театра были только пѣшеходы, люди средняго сословія, да простонародіе, мало смыслившіе въ вопросахъ искусства [1]).

Таково было положеніе дѣла въ то время, когда директоръ банка, Николай Ивановичъ Перепечинъ, разсказалъ Дмитревскому о сдѣланной имъ находкѣ, крайне интересной для русскаго театра. Проходя часто по Гостиному двору, онъ замѣтилъ молодаго купца, постоянно занятаго чтеніемъ или декламированіемъ стиховъ, гораздо болѣе, чѣмъ торговлею галантерейнымъ товаромъ, разложеннымъ въ его небольшой лавочкѣ. Заинтересовавшись молодымъ красивымъ поэтомъ-самоучкой, Перепечинъ познакомился съ нимъ и пригласилъ его бывать у себя. Алексѣй Семеновичъ Яковлевъ, такъ звали купца, вскорѣ принесъ ему сочиненный имъ драматическій этюдъ «Отчаянный любовникъ» и прочелъ его своему меценату. Перепечинъ выслушалъ этотъ этюдъ, сюжетомъ которому послужило надѣлавшее тогда много шуму самоубійство изъ за несчастной любви гвардейскаго офицера А. А. К., и нашелъ, что для поэта-самоучки стихи были очень гладки и достаточно сильны [2]), а главное, что декламація молодаго купца отличается такими качествами и обнаруживаетъ въ немъ такія способности, что изъ него можетъ выдти замѣчательный актеръ. Перепечинъ пригласилъ Дмитревскаго

[1]) Сочиненія Петра Плавильщикова. Спб. 1816. Т. IV, стр. 97 и 112.

[2]) «Отчаянный любовникъ» появился въ печати въ томъ же 1793 году, въ которомъ Перепечинъ одобрилъ его въ чтеніи Яковлева.

самого посмотрѣть и прослушать самороднаго артиста, котораго обѣщалъ для этого позвать къ себѣ.

Свиданіе Дмитревскаго съ Яковлевымъ у Перепечина вскорѣ состоялось, и, съ перваго же взгляда на вошедшаго юношу, маститый артистъ могъ оцѣнить богатыя сценическія данныя, которыми природа одарила своего баловня.

Всѣ дошедшія до насъ свидѣтельства современниковъ единодушно отзываются о Яковлевѣ, какъ о человѣкѣ замѣчательно красивомъ. Такъ, Булгаринъ въ своихъ «Воспоминаніяхъ» говоритъ, что «Яковлевъ былъ прекрасный мужчина, довольно высокаго роста (однако же ниже В. А. Каратыгина), стройный. Черты лица его имѣли правильный очеркъ, и, съ перваго взгляда, онъ походилъ на Тальму. Движенія его и позы, когда онъ не слишкомъ горячился, были благородны и величественны; взоръ пламенный и игра физіономіи одушевленная. Въ римской тогѣ, въ греческомъ костюмѣ или въ латахъ онъ былъ въ полномъ смыслѣ заглядѣнье. Но лучше всего въ немъ былъ звукъ голоса, громкій, звонкій, какъ говорится—серебристый, настоящій грудной голосъ, исходившій изъ сердца и проникавшій въ сердце. Этотъ необыкновенный даръ натуры болѣе всего способствовалъ его успѣху» [1]. Въ воспоминаніяхъ актрисы «Картины прошлаго», напечатанныхъ въ журналѣ «Театральный и Музыкальный Вѣстникъ» за 1857 годъ, говорится, въ противность приведенному выше свидѣтельству Булгарина, что Яковлевъ ростомъ былъ «гигантъ». Вигель, относившійся вообще отрицательно къ Яковлеву, говоритъ, что ему «искусство ничего не дало, природа—все: мужественное лицо, высокій, стройный станъ, органъ звучный и громкій» [2], а въ «Запискахъ» С. П. Жихарева мы читаемъ: «О Яковлевѣ можно сказать тоже, что Карамзинъ сказалъ о Ларивѣ: *это царь на сценѣ*. Кажется, что природа надѣлила его всѣми возможными дарами, чтобы занимать первое мѣсто на трагической сценѣ. Какая мужественная красота, какая величавость и какой органъ!» [3])

Патріархъ русской сцены, конечно, сообразилъ, какой кладъ въ лицѣ

---

[1]) Воспоминанія Ѳаддея Булгарина. Спб. 1846. Часть 2-я, стр. 310—311.

[2]) Записки Филиппа Филипповича Вигеля. Изд. «Русскаго Архива». Москва 1892. Часть 2-я. стр. 51—52.

[3]) Записки Степана Петровича Жихарева. Изд. «Русскаго Архива». Москва 1891. Стр. 236.

Яковлева давался ему въ руки для оживленія репертуара и привлеченія вниманія публики къ русскому театру. Ему не стоило большаго труда уговорить молодаго купца поступить на сцену, къ которой тотъ и самъ чувствовалъ давно уже сильное влеченіе. Онъ предложилъ Яковлеву подготовить его къ дебютамъ, а вмѣстѣ съ тѣмъ и самъ сталъ дѣятельно подготовлять успѣхъ своего новаго ученика, распространяя среди своего обширнаго знакомства слухи о восходящей звѣздѣ русской сцены. Есть свидѣтельства, что заботы Дмитревскаго объ успѣхахъ Яковлева простирались до того, что онъ содѣйствовалъ удаленію въ Москву Плавильщикова и Шушерина, какъ опасныхъ соперниковъ дебютанту [1]), хотя въ публикѣ и господствовало убѣжденіе, что эти актеры, просившіе прибавки жалованья, были уволены по экономическимъ соображеніямъ директора, на котораго по этому поводу появилась эпиграмма:

Юсуповъ, нашъ директоръ новый,
Партеръ въ раекъ пересадилъ,
Актеровъ лучшихъ распустилъ
И публику сковалъ въ оковы [2]).

Подготовленіе Яковлева Дмитревскимъ къ дебютамъ и послужило основаніемъ къ единогласному свидѣтельству біографовъ о томъ, что Яковлевъ былъ любимѣйшимъ ученикомъ Дмитревскаго. Въ сущности же художественная связь и преемственность между этими двумя артистами едва ли не ограничивалась этими преддебютными уроками, такъ какъ Яковлевъ не замедлилъ выдти на самостоятельный путь, чуждый сценическимъ идеаламъ Дмитревскаго и его школы; и если умный старикъ, въ моментъ наиболѣе громкихъ успѣховъ Яковлева, подъ рукою провозглашалъ его своимъ лучшимъ ученикомъ, то нерѣдко бывали и такіе случаи, когда онъ долженъ былъ дѣлать оговорку о крайнемъ своеволіи и непослушаніи Яковлева или и совсѣмъ отъ него отрекаться, какъ отъ своего ученика. Какъ бы то ни было, но несомнѣнно, что три дебютныя роли—*Оскольда* въ трагедіи Сумарокова «Семира», *Доранта* въ переводной комедіи «Ревнивый» и *Синава* въ трагедіи Сумарокова «Синавъ и Труворъ»—были подготовлены Яковлевымъ подъ руководствомъ знаменитаго учителя и исполнены, строго держась его указаній.

[1]) Записки С. П. Жихарева, стр. 143.

[2]) Лѣтопись русскаго театра. Сост. П. Араповъ. Спб. 1861. Стр. 100.

Всѣ біографы Яковлева и современные ему мемуаристы единогласно показываютъ 1-е іюня 1794 года днемъ перваго его дебюта и роль Оскольда первою его дебютною ролью. Исключеніе составляетъ только указаніе хранящагося въ библіотекѣ А. Н. Веселовскаго отрывка анонимной біографіи Яковлева, что первый его дебютъ состоялся въ роли Трувора [1]), указаніе, мало заслуживающее довѣрія.

Что касается до втораго дебюта Яковлева, то роль Доранта указывается большинствомъ біографій и воспоминаній, за исключеніемъ П. Арапова (Лѣтопись русскаго театра, стр. 123) и «Записокъ» П. А. Каратыгина (Русская Старина, 1880 г., октябрь), которые почему то считаютъ Синава за вторую дебютную роль. Днемъ втораго дебюта большинство [2]) указываетъ 2-е іюля 1794 года, за исключеніемъ помянутыхъ выше «Записокъ» П. А. Каратыгина, гдѣ этотъ день означенъ 15-мъ іюня. Затѣмъ «Воспоминанія» Булгарина относятъ второй дебютъ на 21-е іюня, а «Сѣверный Наблюдатель», 1817 г., № 21, сообщая свѣдѣнія, якобы «взятыя изъ своеручныхъ записокъ Яковлева», называетъ днемъ втораго дебюта 29-е іюня.

Перемѣшавъ между собою вторую и третью дебютныя роли Яковлева, «Лѣтопись» П. Арапова считаетъ третьимъ дебютомъ роль Доранта, но всѣ прочіе біографы и мемуаристы единогласно называютъ роль Синава, хотя и не сходятся въ указаніи дня третьяго дебюта. Такъ, Свиньинъ, Булгаринъ и Сиротининъ указываютъ 29-е іюля; Р. М. Зотовъ, «Сѣверный Наблюдатель» и Е. С. Некрасова—30-е іюля; И. Θ. Горбуновъ—20-е іюля и, наконецъ, П. А. Каратыгинъ—23-е іюня; послѣднее едва ли возможно допустить, въ

---

[1]) Алексѣй Семеновичъ Яковлевъ. Статья Е. С. Некрасовой.—Артистъ, № 12, стр. 20.

[2]) а) Біографія, написанная Свиньинымъ; она была напечатана сперва въ «Пантеонѣ славныхъ Россійскихъ мужей», 1818 г., часть III, а затѣмъ приложена, безъ подписи автора, къ книжкѣ «Сочиненія Алексѣя Яковлева, Придворнаго Россійскаго Актера» (Спб. 1827. Въ типографіи Смирдина). Рукопись этой книжки была подарена Смирдинымъ Θ. В. Булгарину, какъ о томъ упоминается въ «Воспоминаніяхъ» сего послѣдняго, часть 2-я, стр. 307.

б) Біографія актера Яковлева. Сост. Р. М. Зотовъ.—Репертуаръ русскаго и Пантеонъ всѣхъ Европейскихъ театровъ, 1842, кн. 5, стр. 1—16.

в) Алексѣй Семеновичъ Яковлевъ. Очеркъ изъ исторіи русскаго театра. Статья А. Н. Сиротинина.—Русскій Архивъ, 1889, кн. 7, стр. 399—424.

г) Первые русскіе придворные комедіанты. VI. Алексѣй Семеновичъ Яковлевъ. Статья И. Θ. Горбунова.—Русскій Вѣстникъ, 1892, № 9, стр. 238—247.

виду трудности для неопытнаго дебютанта подготовиться къ большимъ и труднымъ ролямъ въ такіе короткіе промежутки между дебютами [1]).

Итакъ, 1-го іюня 1794 года, во всеоружіи молодости (ему шелъ 21-й годъ), красоты, чарующаго органа и наставленій Дмитревскаго, выступилъ Яковлевъ въ роли Оскольда передъ петербургской публикой, уже заранѣе расположенной къ дебютанту разсказами о необыкновенномъ талантѣ и интересной судьбѣ молодаго сидѣльца. Успѣхъ превзошелъ всѣ ожиданія и увеличивался съ каждымъ дебютомъ. Послѣ третьяго дебюта Яковлевъ былъ принятъ въ число придворныхъ россійскихъ актеровъ и зачисленъ на службу театра, какъ видно изъ приведеннаго выше «опредѣленія» Дирекціи, съ 1-го сентября того же 1794 года [2]).

«Такъ быстро и неожиданно», говоритъ г. Сиротининъ, «точно какимъ то чудеснымъ превращеніемъ, изъ бѣднаго сироты-сидѣльца Яковлевъ обратился въ придворнаго актера; также быстро, почти сразу достигъ онъ и той славы и любви публики, какая инымъ не дается цѣлыми годами усидчиваго, добросовѣстнаго труда».

Выше уже было сказано, что дебютныя роли исполнялись Яковлевымъ, строго слѣдуя указаніямъ Дмитревскаго, но что этимъ и ограничилось непосредственное вліяніе маститаго художника на молодаго актера. Необычайный успѣхъ дебютовъ, а еще болѣе то, что подражательность вообще не была въ натурѣ Яковлева, не замедлили породить въ немъ пренебреженіе къ чужимъ совѣтамъ и стремленіе къ самостоятельности. «Хорошо или дурно я играть буду, о томъ пусть рѣшаетъ публика; а ужъ обезьяною никогда не буду» [3]), такъ самонадѣянно и, къ сожалѣнію, слишкомъ рано рѣшилъ новый кумиръ петербургской публики на первыхъ же порахъ своей артистической карьеры.

Въ сущности, такая самонадѣянность совершенно не согласовалась съ общимъ складомъ характера Яковлева, и проявленіе ея порождалось, конечно, причинами, лежавшими въ прошлой жизненной обстановкѣ, въ обстоятельствахъ личной жизни до поступленія въ театръ, какъ и вообще

---

[1]) Какъ выше было сказано, по П. А. Каратыгину дебюты состоялись: 1-го, 15-го и 23-го іюня.

[2]) А не съ 1-го августа, какъ ошибочно указываетъ Р. М. Зотовъ.

[3]) Воспоминанія стараго театрала (С. П. Жихарева). — Отечеств. Записки, 1854, № 10. стр. 99.

вся его артистическая натура сложилась подъ вліяніемъ дѣтскихъ и юношескихъ его лѣтъ.

Сынъ костромскаго (у Булгарина—ярославскаго) купца, Яковлевъ родился въ 1773 году и въ первой же порѣ своей жизни узналъ сиротство, бѣдность и горечь зависимаго положенія. Отецъ его раззорился при пожарѣ петербургскаго Гостинаго двора и умеръ, когда Алексѣю Яковлеву было два года. На восьмомъ его году умерла и мать, оставивъ круглаго сироту, съ состояніемъ въ 1800 рублей, на попеченіи зятя—купца Шапошникова.

Сиротство и одиночество юныхъ лѣтъ наложило на характеръ Яковлева печать грусти, угрюмости и нѣкоторой отчужденности; онъ вспоминалъ въ такихъ словахъ объ этой порѣ своей жизни:

Горько, горько сиротою жить
И рукою хладной, чуждою
Быть взращаему, питаему...
И на лонѣ нѣжной матери
Не слыхать названій ласковыхъ [1]).

Образованіе Яковлева было совершенно ничтожное. Выучившись почти самоучкою грамотѣ у старушки, бывшей просвирни Вознесенской церкви (по нѣкоторымъ біографіямъ—у дочери этой просвирни), мальчикъ былъ отданъ опекуномъ въ приходское народное училище, гдѣ, несмотря на значившееся въ программѣ преподаваніе грамматики, риторики, французскаго и нѣмецкаго языковъ, ариѳметики и рисованія, онъ, по собственному его признанію, ничему почти не научился. Этимъ курсомъ, на 13-мъ году, и закончилось научное образованіе Яковлева, посаженнаго опекуномъ въ лавку сидѣльцемъ.

Отсутствіе всякой склонности къ торговымъ занятіямъ и непреоборимое влеченіе за предѣлы мелкихъ обыденныхъ интересовъ привели Яковлева къ страстному увлеченію чтеніемъ, какъ единственнымъ способомъ самообразованія. Но, руководимый лишь собственнымъ вкусомъ, да случайностью, юноша не обогатилъ себя познаніями, а только развилъ свою чувствительность и дремавшую внутри его страсть къ поэзіи. Книги священнаго писанія и всякаго рода торжественныя оды патріотическаго содержанія, писавшіяся на побѣды наши надъ турками и шведами, составляли тотъ

[1]) Стихотвореніе «Мрачныя мысли».—Сочиненія Алексѣя Яковлева, стр. 83.

духовный матерьялъ, которымъ страстно проникался прикащикъ-мечтатель, зачитываясь ими, выучивая наизусть и громко декламируя излюбленныя произведенія и отрывки.

На 19-мъ году эта страсть къ чтенію и поэзіи получила новый толчекъ, вслѣдствіе знакомства съ Григоріемъ Жебелевымъ (въ 1791 году), тоже юнымъ купцомъ-сидѣльцемъ въ сосѣднемъ шляпномъ магазинѣ своего брата. Общность судьбы, сходство характеровъ и одинаковое влеченіе къ поэзіи сблизили молодыхъ людей и дали Яковлеву не только товарища по чтенію и заучиванію стиховъ, но и слушателя его декламаціи и судью его первыхъ собственныхъ опытовъ въ поэтическомъ сочинительствѣ.

Грустно-задумчивая, страстно-мечтательная, чувствительная и мистически настроенная натура юнаго Яковлева, постоянно погруженнаго въ чтеніе священнаго писанія и стиховъ, нашла себѣ исходъ въ сознаніи, что и онъ одаренъ поэтическимъ талантомъ, и это сознаніе не замедлило вылиться въ цѣломъ рядѣ стихотвореній духовнаго и лирическаго содержанія.

Можно смѣло сказать, что сознаніе себя *поэтомъ* не только предшествовало у Яковлева сознанію себя *актеромъ*, но и преобладало надъ симъ послѣднимъ въ теченіе всей его жизни. Какъ на сценѣ, такъ и внѣ ея, до самой своей смерти Яковлевъ былъ прежде всего поэтомъ, лирически настроеннымъ въ возвышенно-мистическомъ или торжественно-патріотическомъ духѣ поэзіи того времени. Въ изданной Смирдинымъ, упомянутой уже книжкѣ «Сочиненія Алексѣя Яковлева» помѣщено 29 стихотворныхъ произведеній, въ числѣ которыхъ имѣется: 3 стихотворенія духовнаго содержанія, 6 одъ, написанныхъ на торжественные случаи, 2 посланія, 2 сочиненія сатирическихъ, 1 драматическое («Отчаянный любовникъ») и 15 мелкихъ стихотвореній чувствительнаго, грустнаго, любовнаго и шуточнаго содержанія, вдохновленныхъ различными случаями и обстоятельствами жизни наивнаго и искренняго поэта-самородка. Даже среди наиболѣе громкихъ сценическихъ успѣховъ своихъ Яковлевъ не оставлялъ занятій поэзіей. С. Т. Аксаковъ въ своихъ воспоминаніяхъ о Шушеринѣ разсказываетъ, что Яковлевъ, съ которымъ онъ проводилъ вечеръ у Шушерина, въ разговорѣ сказалъ, что написалъ поэму въ стихахъ. «Шушеринъ лукаво улыбнулся и сказалъ, что очень бы желалъ ее послушать, и Яковлевъ вынулъ изъ кармана тетрадку и прочелъ нѣсколько куплетовъ. Стихи были, или показа-

лись намъ, очень хороши, и мы оба, изумленные такой неожиданностью, горячо ихъ хвалили. Яковлевъ ударилъ себя кулакомъ въ грудь (это былъ любимый его жестъ) и сказалъ, обращаясь къ Шушерину: Да, братъ, это Этна, въ которой много кипитъ огня. Завтра прочту свою поэму Гавріилу Романовичу Державину. Я послѣ видѣлъ эту піесу, напечатанную отдѣльно. Это была не поэма, а большая лирическая пѣснь духовно-нравственнаго содержанія, написанная по тогдашнему весьма хорошими стихами, и, конечно, обличала новое дарованіе въ этомъ замѣчательномъ и талантливомъ человѣкѣ» [1]). «Изъ всѣхъ разсказовъ объ Яковлевѣ», говоритъ далѣе С. Т. Аксаковъ, «должно было заключить, что въ основаніи характера этого человѣка много лежало благороднаго и прекраснаго» [2]).

Другой современникъ, С. П. Жихаревъ, разсказываетъ въ своихъ «Запискахъ», что вечеръ 19-го января 1807 года онъ провелъ у Яковлева. «Засталъ его одного. Онъ сидѣлъ задумчиво на диванѣ и читалъ какую то книгу». Книга оказалась сочиненіемъ Плутарха. Разговоръ коснулся знанія языковъ, и Яковлевъ спросилъ Жихарева, знаетъ ли онъ хорошо и библію, на что Жихаревъ отвѣтилъ цѣлыми цитатами наизусть и не мало удивилъ тѣмъ Яковлева. На просьбу Жихарева, чтобы теперь и Яковлевъ прочелъ что нибудь въ свою очередь, Яковлевъ отвѣтилъ: «Пожалуй; да что же и зачѣмъ я читать буду? Вы и такъ можете видѣть и слышать меня за мѣдный рубль.—Прочитайте, что хотите, я люблю вашъ органъ и вашу дикцію: они доходятъ до сердца. — Развѣ что нибудь изъ Державина, напримѣръ *На смерть князя Мещерскаго*?—Чего же лучше? давайте, я, пожалуй, буду суфлировать вамъ.—Не нужно; я знаю прежняго Державина наизусть»,— и Яковлевъ такъ прочелъ это стихотвореніе, что, по словамъ Жихарева, онъ «долго не могъ придти въ себя и только опомнился, когда Яковлевъ кончилъ уже всю оду». На прощаніе Яковлевъ сказалъ своему гостю: «Вѣдь я и самъ давнишній стихотворецъ; когда нибудь прочитаю вамъ и свое маранье; только прошу не взыскать—самоучка!» [3])

Влеченіе къ театральному искусству проявилось въ Яковлевѣ въ ту же эпоху юности, въ которую онъ предался уже поэзіи, и зародилось оно по случайному поводу. Гришѣ Жебелеву выпало на долю первому познакомить

[1]) Повидимому, рѣчь идетъ о пѣснѣ «Торжество вѣры».

[2]) Полное собраніе сочиненій С. Т. Аксакова. Спб. 1886. Т. III, стр. 86—87.

[3]) Записки С. П. Жихарева, стр. 277—279.

Яковлева и съ тѣмъ искусствомъ, которому впослѣдствіи оба они посвятили свою жизнь. Его разсказы о видѣнномъ имъ представленіи «Димитрія Самозванца» положили начало разыгрыванію сценъ изъ этой трагедіи Яковлевымъ, Жебелевымъ и его братомъ, конечно, по секрету отъ опекуна Шапошникова. Вскорѣ и самому Яковлеву удалось побывать въ театрѣ, гдѣ давали комедію «Три брата—близнецы». Театръ сильно заинтересовалъ Яковлева, но въ началѣ опять таки болѣе со стороны драматической поэзіи, чѣмъ со стороны сценическаго исполненія. Подъ этимъ вліяніемъ стихотворныя упражненія Яковлева вылились въ драматической формѣ въ томъ этюдѣ—*«Отчаянный любовникъ», трагическое происшествіе*, который послужилъ ему къ знакомству съ Перепечинымъ и къ вступленію на предназначенное ему судьбою поприще. Впрочемъ, это случилось нѣсколько позднѣе, въ то время, когда уже Яковлевъ поссорился со своимъ зятемъ и опекуномъ Шапошниковымъ, преслѣдовавшимъ его литературныя и театральныя упражненія, вытребовалъ свои наслѣдственныя 1800 рублей и открылъ свою собственную галантерейную торговлю, снявъ для этого лавку № 67 по Зеркальной линіи Гостинаго двора (у П. А. Каратыгина—поступивши прикащикомъ въ эту лавку). Послѣ знакомства съ Н. И. Перепечинымъ, одобреніе котораго окрылило литературныя занятія автора «Отчаяннаго любовника», онъ покинулъ и эту торговлю и перенесъ ее въ шкафчикъ на биржѣ, гдѣ торговалъ картинками и разною мелочью, перебиваясь съ трудомъ такою торговлею, но за то пользуясь бо́льшимъ досугомъ отдаваться излюбленной поэзіи. Такое положеніе продолжалось вплоть до дебютовъ Яковлева въ театрѣ.

На ряду съ набожностью, со страстью къ поэзіи и стихотворству, видное мѣсто въ характерѣ Яковлева занимали его доброта, великодушіе, любовь къ правдѣ и чисто рыцарское душевное благородство. Свидѣтельства многихъ современниковъ рисуютъ Яковлева въ спокойномъ душевномъ состояніи снисходительнымъ и скромнымъ, не только по отношенію къ товарищамъ, но и вообще къ людямъ. Онъ всегда имѣлъ видъ задумчиваго, мало заинтересованнаго окружающимъ. На его красивомъ челѣ всегда лежалъ какой то поэтическій оттѣнокъ; всегда онъ охотнѣе молчалъ, а если говорилъ, то какъ бы нехотя. Во всей фигурѣ его, несмотря на крайнюю небрежность костюма (доходившую, какъ говорили современники, «до неприличія»; волосы были вѣчно всклокочены, галстухъ завязанъ невозможнымъ

образомъ и т. д.), виднѣлось что то поэтическое, притягательное, что влекло къ нему многихъ. «Во всемъ существѣ его есть что то особенное», говоритъ Жихаревъ, «но привлекательное, и я увѣренъ, что, несмотря на угрюмость его, онъ долженъ быть одаренъ прекрасными качествами души и сердца» [1]). Поэтому Жихаревъ чувствовалъ къ нему родъ обожанія, любя въ Яковлевѣ не только артиста, но и «превосходнаго человѣка».

Подробныя біографіи Яковлева полны разсказами о случаяхъ проявленія сердечной чувствительности и безграничной доброты его. Несмотря на ссору съ сестрой и зятемъ, онъ откликается прочувствованными стихами на смерть племянника и самой сестры (въ 1799 году). Онъ чувствовалъ нѣжную благодарность и уваженіе къ первой своей наставницѣ—старушкѣ просвирнѣ, помогалъ ей до конца ея жизни и похоронилъ ее. Онъ отдаетъ, за неимѣніемъ мелкихъ, послѣдніе 50 рублей просящему милостыню инвалиду и на попрекъ товарища за такое швыряніе денегъ отвѣчаетъ: «Лучше дать много и послѣднее, чѣмъ ничего». Онъ даетъ 100 рублей бѣдному семинаристу, явившемуся на экзаменъ нищенски одѣтымъ. Онъ принимаетъ младенца-дѣвочку, подкинутую къ его крыльцу въ корзинкѣ, въ лохмотьяхъ, и при запискѣ: «*Добрый* Яковлевъ, не оставь бѣдное, невинное существо», пристраиваетъ ребенка и заботится о немъ. Не имѣя самъ денегъ, чтобы выручить кого либо изъ нужды, онъ занималъ у пріятелей. Онъ посѣщалъ передъ праздниками тюрьмы и надѣлялъ арестантовъ и т. под. Послѣ смерти Яковлева оказалось, какъ много осиротѣло людей и цѣлыхъ семей, облагодѣтельствованныхъ артистомъ, который никому не отказывалъ въ помощи и дѣлалъ добро не изъ тщеславія, но потому, что оно было живѣйшею потребностью его души [2]).

Таковы были прирожденныя свойства человѣческой натуры Яковлева и душевныя черты, привитыя къ его характеру домашней обстановкой, воспитаніемъ и жизненными условіями отроческихъ и юношескихъ лѣтъ. Но, для полнаго выясненія внутренняго склада *актера* Яковлева, слѣдуетъ добавить къ этимъ чертамъ еще тѣ, которыя явились слѣдствіемъ нѣкоторыхъ случайныхъ жизненныхъ причинъ или обстоятельствъ сценической дѣятельности.

---

[1]) Записки С. П. Жихарева, стр. 267.

[2]) См. статьи А. И. Сиротинина, Е. С. Некрасовой, біографію написанную Свиньинымъ, Записки С. П. Жихарева и друг.

А. С. Яковлевъ, Трагическій Актёръ.

Родился 1773го года Скончался 1817го года.

Завистниковъ имѣлъ, соперниковъ-не зналъ.

Б. Ф—съ.

Съ портрета, рисованнаго Естеррейхомъ и гравированнаго С. Галактіоновымъ.

Оригиналъ приложенъ къ книгѣ—«Сочиненія Алексѣя Яковлева, Придворнаго Россійскаго Актера». Спб. 1827.

Первое мѣсто среди такихъ обстоятельствъ должно занять вліяніе, произведенное на характеръ начинающаго актера необычайными успѣхами его дебютовъ. Малообразованному, художественно неразвитому, но пылкому и мечтательному юношѣ не мудрено было потерять голову отъ тріумфовъ, такъ легко доставшихся, и не увѣриться въ собственной геніальности, стоящей выше усидчиваго труда и послушнаго слѣдованія чужимъ указаніямъ. При всемъ богатствѣ сценическихъ данныхъ, Яковлеву слѣдовало бы еще многое сдѣлать трудомъ, и, конечно, указанія Дмитревскаго принесли бы ему огромную пользу; но, какъ выше было замѣчено, родившаяся въ немъ самонадѣянность лишила его этой опоры, и на первыхъ порахъ, пока еще творческій талантъ Яковлева не имѣлъ ни возможности, ни случая проявиться, единственнымъ руководителемъ неопытнаго актера явилась театральная толпа, съ тѣмъ низкимъ развитіемъ вкуса и художественныхъ запросовъ, о которыхъ было упомянуто. Этой толпѣ не было дѣла до того, что ея новый любимецъ мало обнаруживалъ пониманія ролей и искусства оттѣнять ихъ, что манерами своими онъ все еще смахивалъ на гостинодворскаго прикащика, но она поддавалась очарованію богатырской наружности и звучнаго голоса и неистово привѣтствовала каждый громовый стихъ и горячій жестъ. Эти неумѣренныя и незаслуженныя рукоплесканія, при понятномъ самолюбіи молодаго актера, сдѣлались главною цѣлью его игры и чуть было совсѣмъ не исказили его таланта. Яковлевъ самъ впослѣдствіи сознавался: «Пытался я въ первые годы вступленія на театръ играть и такъ и сякъ, да не впопадъ; придумалъ я однажды произнесть тихо, скромно, но съ твердостью, какъ слѣдовало: «Росславъ и въ лаврахъ я, и въ узахъ я Росславъ!» — что же? публика словно какъ мертвая, ни хлопанчика! Ну, постой же, думаю: въ другой разъ я тебя попотчую. И, въ самомъ дѣлѣ, въ слѣдующее представленіе «Росслава», я какъ рявкну на этомъ стихѣ, инже самому стало совѣстно; а публика моя и пошла писать, всѣ почти съ мѣстъ повыскочили... Послѣ, какъ публика меня полюбила, я сталъ смѣлѣе и умнѣе игралъ; однако же, много мнѣ стоило труда воздерживаться отъ желанія въ извѣстныхъ мѣстахъ роли *попотчивать* публику. Самолюбіе—чертовъ даръ!» [1])

Все это объясняетъ, почему Вигель въ своихъ «Запискахъ», говоря

[1]) Воспоминанія стараго театрала (С. П. Жихарева).—Отечеств. Записки, 1854, № 11, стр. 30—31.

о чудовищныхъ пьесахъ того времени, которыми «обуревался» и которымъ хлопалъ площадной партеръ»,—замѣчаетъ, что «Яковлевъ игралъ передъ многочисленною толпой, въ которой самая малая часть принадлежала къ среднему состоянію; остальное было ближе къ простонародію, даже къ черни. Какъ актеру не искать рукоплесканій? И какъ, желая нравиться такой публикѣ, не исказить свой талантъ? А какъ въ этомъ родѣ посредственности быть не можетъ, то Яковлевъ былъ мало сказать что плохъ, онъ былъ скверенъ. Отъ неистовыхъ криковъ и частаго употребленія водки голосъ его осипъ, и онъ свирѣпствовалъ истинно каррикатурно» [1]).

Приведенныя слова Вигеля наводятъ на указаніе еще одного обстоятельства, имѣвшаго, къ несчастью, большое вліяніе на талантъ и судьбу Яковлева. Пагубная наклонность къ загулу возникла, главнымъ образомъ, на той же почвѣ неумѣренныхъ чествованій даровитаго артиста. Справедливо замѣчаетъ г. Сиротининъ, что, какъ теперь, такъ и еще болѣе въ старину, бѣда актеровъ заключается въ томъ обществѣ, въ той *компаніи*, которыми они бываютъ окружены. Театралы купеческіе сынки, польщенные знакомствомъ съ знаменитымъ артистомъ, умѣли и могли чествовать его только угощеніемъ, попойками и кутежами. Яковлевъ, до тѣхъ поръ всегда умѣренный въ пищѣ и даже не знавшій вкуса въ винѣ, попалъ въ такую компанію, особенно въ Москвѣ, куда онъ ѣздилъ съ громаднымъ успѣхомъ въ 1805—1806 годахъ. Съ тѣхъ поръ роковой порокъ въ немъ особенно развился и дошелъ подъ конецъ до того, что артистъ иногда являлся на сцену пьяный.

«Мнѣ случалось нѣсколько разъ быть въ дружескихъ обществахъ, гдѣ находился Яковлевъ», разсказываетъ въ своихъ «Воспоминаніяхъ» Булгаринъ; «онъ былъ довольно разговорчивъ, вѣжливъ, но въ кругу, къ которому онъ не принадлежалъ, онъ все смахивалъ на героя, рисовался и говорилъ мѣрно и важно. Когда же лишняя рюмка перепадала въ голову, тогда онъ устранялъ всякую принужденность» [2]).

Разсказы современниковъ и біографовъ полны фактами, доказывающими, какъ эта несчастная страсть не только отразилась на творчествѣ Яковлева, но даже исказила его характеръ. На сколько онъ былъ скроменъ, молчаливъ и застѣнчивъ въ трезвомъ состояніи, на столько навеселѣ онъ ста-

[1]) Записки Ф. Ф. Вигеля, часть 2-я. стр. 52.

[2]) Воспоминанія Ѳаддея Булгарина, часть 2-я, стр. 316.

новился неудержимъ, самомнящъ, заносчивъ, ни передъ чѣмъ не останавливался, говорилъ всѣмъ въ глаза такія вещи, отъ которыхъ становилось жутко, и позволялъ себѣ выходки крайне эксцентричныя: то пускается въ откровенности, разсказывая о своемъ прошломъ, то затягиваетъ духовныя пѣсни Бортнянскаго, требуя, чтобы всѣ ему подпѣвали (см. у Булгарина); то дерется съ чужими кучерами, не пожелавшими безъ спроса своихъ господъ отвезти домой *такую знаменитость* (Аксаковъ); то объявляетъ о себѣ у заставы, что онъ «великій князь московскій Димитрій» (Булгаринъ); то врывается въ кабинетъ къ старику Державину послѣ представленія его трагедіи «Иродъ и Маріамна» и произноситъ громовымъ голосомъ: «Умри, Державинъ, ты переживаешь свою славу!» Затѣмъ, прочитавъ, ни съ того ни съ сего, всю оду «Богъ», уходитъ, сказавъ: «Ну, теперь прощай» (Жихаревъ); то является въ ложу директора театровъ, А. Л. Нарышкина, въ вечеръ дебюта французскаго актера Веделя въ роли Ореста, кланяется ему въ поясъ и говоритъ: «Ну, ваше превосходительство, ужъ актеръ! И это—Орестъ? Да это—ветошникъ! Гдѣ только эдакіе шелопаи родятся? А, чай, жалованья получаетъ втрое больше Яковлева», на что снисходительный директоръ только захохоталъ и пригласилъ Яковлева пріѣхать къ нему для объясненія на другой день (Жихаревъ); то передъ самымъ началомъ какой то пьесы, обидѣвшись на актрису Екатерину Семенову за какую то колкость, объявляетъ, что играть сегодня не будетъ, и въ полномъ костюмѣ, въ шлемѣ съ перьями, выходитъ изъ театра и отправляется по Невскому проспекту пѣшкомъ домой, удивляя всѣхъ прохожихъ, и только у Казанскаго моста сдается на увѣщанія того же добраго А. Л. Нарышкина, нагнавшаго его въ каретѣ и привезшаго его назадъ въ театръ, и т. д. и т. д.

Справедливость требуетъ, однако же, замѣтить, что окружавшія Яковлева кутежныя компаніи не могли бы имѣть на него такого сильнаго вліянія, если бы онъ не носилъ въ себѣ самомъ причину мрачныхъ настроеній и душевныхъ мукъ, отъ которыхъ забвеніе въ винныхъ парахъ представлялось ему единственнымъ лекарствомъ и утѣшеніемъ. Пылкій, чувствительный Яковлевъ полюбилъ, со всею необузданностью своей страстной натуры, по однимъ источникамъ—актрису Ласси, отвергшую его предложеніе и вышедшую замужъ за другаго, а по другимъ—А. Д. Каратыгину, урожденную Перлову, съ которой ему приходилось играть большинство драмъ. Свиньинъ упоминаетъ глухо, что «Яковлевъ любилъ прелестную, любез-

нѣйшую изъ женщинъ, которая не принадлежала ему» [1]. Свою несчастную любовь Яковлевъ-поэтъ изливаетъ во многихъ изъ своихъ стихотвореній.

Въ «Мрачныхъ мысляхъ» онъ упоминаетъ:

Тутъ увидѣлъ я прелестную,
И мое вдругъ сердце томное
Красотой ея небесною,
Какъ стрѣлою поразилося!.... [2])

Въ «Жалобахъ влюбленнаго» описываетъ ея наружность:

Ея величественна поступь,
И нѣжны русые власы,
Ланиты розами покрыты,
Эфирны ясные глаза—

На вѣки въ сердцѣ впечатлѣлись,
Яихъ безсиленъ истребить!... [3])

Онъ съ болью говоритъ о преградѣ, которую «судьбина лютая создала рукою мощною» между нимъ и его любезной, и какъ «суровый рокъ—гонитель» его, давъ увидѣть ему любезную, воспретилъ ему «быть ей спутникомъ на стезяхъ тернистой жизни сей». Въ посланіи «Къ любезной» [4]) онъ говоритъ «о тысячѣ отравъ», которыя онъ вкушаетъ, «огнемъ любви въ душѣ сжигаемъ», при видѣ, какъ его Аглая лобзаетъ малютку милую свою, и какъ онъ, «всю лютость рока испытавъ, снѣдаемъ геенною», при мысли, что она «въ объятьяхъ своего супруга» забываетъ цѣлый свѣтъ.

Если вѣрить поэтическому свидѣтельству стихотвореній Яковлева, то, повидимому, любовь его не осталась нераздѣленною. Въ стихотвореніи «Щастливый день» онъ воспѣваетъ его въ такихъ выраженіяхъ:

День, мнѣ въ жизни незабвенной,
Будь на вѣки мною чтимъ:
Отъ Аглаи я безцѣнной
Слышалъ слово: *ты любимъ*!!

---

[1]) Жизнеописаніе А. С. Яковлева, приложенное къ собранію его сочиненій, стр. XI.

[2]) Сочиненія Алексѣя Яковлева, стр. 84.

[3]) Тамъ же, стр. 73.

[4]) Тамъ же, стр. 77.

Слово милое! твердися,
Представляй въ умѣ моемъ,
Какъ устами мы свилися
И взаимнымъ бытіемъ. [1])

Но, кажется, радость раздѣленной любви была непродолжительна, и душу его опять омрачили прежнія терзанія, отъ которыхъ, по его собственнымъ словамъ, одно спасеніе—могила.

Эта любовь составила несчастіе всей жизни Яковлева, бывшаго постоянно подъ гнетомъ этого затаеннаго и неисцѣлимаго горя, отъ котораго онъ не находилъ забвенія ни въ творчествѣ, ни въ винѣ. Свиньинъ разсказываетъ о глубоко драматической сценѣ, когда рыдающій Яковлевъ признавался въ своей роковой страсти и испытываемыхъ имъ терзаніяхъ; это признаніе вырвалось у него въ ночной бесѣдѣ съ вѣрнымъ другомъ юности—Гришей Жебелевымъ. «Всѣ думаютъ», говорилъ Яковлевъ, «что я погрязъ въ порокъ изъ жадности къ нему; люди обыкновенно судятъ по наружности и самыя невинныя чувства представляютъ порочными. Кто видитъ, какъ мучительны для меня дни! Часто, очень часто, сидя одинъ дома, прихожу въ ужасное отчаяніе—домъ мой кажется мнѣ пустынею!—И, ударивъ себя въ грудь, прибавилъ: Не знаю, чѣмъ утишить змѣю, грызущую эту бѣдную грудь!» [2]) Эта змѣя «загрызла» таки бѣднаго Яковлева, доведя его сперва до покушенія на самоубійство, а потомъ и совсѣмъ сведя въ могилу.

Собственно сценическая дѣятельность мало прибавила къ чертамъ характера Яковлева, и онъ самъ отвергалъ ея вліяніе. Жихаревъ передаетъ разговоръ, происходившій въ его присутствіи, о томъ, что «трудно удержаться актеру въ своемъ естественномъ характерѣ человѣка и, волею-неволею, не принять болѣе или менѣе свойствъ тѣхъ лицъ, которыхъ онъ представляетъ, а чрезъ то не потерять своихъ собственныхъ. — Пустяки, отвѣчалъ Яковлевъ, можно пріучиться къ ненатуральному разговору и къ высокопарности—и больше ничего. Сахаровъ цѣлый вѣкъ свой представляетъ злодѣевъ, а въ сущности—добрѣйшій человѣкъ. Шушеринъ играетъ нѣжныхъ отцовъ, а ужъ такой крючокъ, что Боже упаси! Вонъ и Каратыгинъ: кромѣ вѣтрогоновъ, да моторыгъ ничего другаго не играетъ, а посмотри его дома: порядоченъ и бережливъ; а Пономаревъ? То записной

[1]) Сочиненія Алексѣя Яковлева, стр. 80.

[2]) Жизнеописаніе А. С. Яковлева, приложенное къ собранію его сочиненій, стр. XII.

подъячій, то скряга, то плутъ-слуга, а нечего сказать: смирнѣе и скромнѣе его человѣка не сыщешь. Да я и самъ: лѣтъ около пятнадцати вожусь на сценѣ съ *Ярбами, Магометами*, а все остался тѣмъ же Яковлевымъ. Пустяки, совершенные пустяки!» [1])

Подведя итогъ указаннымъ чертамъ характера и изложеннымъ жизненнымъ обстоятельствамъ, можно получить цѣльный и полный обликъ внутренней человѣческой натуры Яковлева. Нельзя сдѣлать этого лучше С. П. Жихарева, выразившаго въ слѣдующихъ словахъ выводы изъ своего близкаго знакомства съ Яковлевымъ и изученія его сложнаго характера: «Мы не имѣемъ права входить въ частную жизнь актера, слѣдить за его поступками и разбирать ихъ *внѣ* театральной залы. Но если ужъ мы рѣшились на такой подвигъ, то будемъ разбирать его, какъ человѣка, *всего*, стараясь указывать не на одни только его слабости и недостатки, безъ которыхъ не родятся люди, но и на добрыя его качества, которыя также болѣе или менѣе свойственны всѣмъ людямъ. Если мы, повторяю, рѣшились принять на себя обязанность строгихъ судей и обличителей нравовъ, то будемъ и поступать какъ судьи и со всѣмъ безпристрастіемъ вникнемъ въ причины этихъ слабостей. Конечно, слабостей въ человѣкѣ защищать нельзя; но принимать въ уваженіе обстоятельства, породившія эти слабости, и нѣкоторымъ образомъ извинять ихъ—должно: этого требуетъ не одна поверхностная снисходительность, но самая справедливость и человѣколюбіе. Еще простительно быть неосторожнымъ въ сужденіи о писателяхъ, потому что они въ своихъ твореніяхъ имѣютъ сильныхъ за себя защитниковъ предъ потомствомъ; но есть ли другая защита актеру, который 40 лѣтъ назадъ исчезъ изъ глазъ публики, кромѣ справедливыхъ о немъ отголосковъ его современниковъ?—Правда, Яковлевъ имѣлъ пристрастіе къ крѣпкимъ напиткамъ, или, вѣрнѣе, къ тому состоянію самозабвенія, которое производитъ опьянѣніе (онъ не зналъ никакого вкуса въ винѣ и не пилъ его, какъ пьютъ другіе—по немногу, или, какъ говорится, *смакуя*, но выпивалъ налитое вдругъ, залпомъ, какъ бы желая залить снѣдающій его пожаръ)—пристрастіе, развившееся особенно въ послѣдніе годы его жизни; но за то какими прекрасными и возвышенными качествами души и сердца искупалъ онъ эту слабость! Онъ былъ уменъ (не говорю: разсудителенъ), добръ, чувствителенъ, честенъ, благороденъ, справедливъ, щедръ, набоженъ, одаренъ пылкимъ воображе-

[1]) Записки С. П. Жихарева, стр. 315—316.

ніемъ и—трезвый—задумчивъ, скроменъ и простъ, какъ дитя. Не имѣй Яковлевъ этой слабости, онъ, кажется, былъ бы совершеннымъ; и да не подумаютъ, чтобы всѣ исчисленныя мною качества были съ моей стороны произвольнымъ и ни на чемъ не основаннымъ панегирикомъ—нѣтъ, я могу сослаться въ томъ на многихъ живыхъ еще людей, которые вмѣстѣ со мною были очевидными свидѣтелями его христіанскихъ подвиговъ, также, какъ и его заблужденій. Отдать послѣдній грошъ нуждающемуся человѣку, пристроить бѣднаго сироту, похоронить на свой счетъ бѣднягу, взять на попеченіе подкидыша и обезпечить существованіе несчастнаго ребенка, защитить въ извѣстномъ обществѣ пріятеля отъ клеветы въ предосужденіе своимъ выгодамъ, и все это стараться дѣлать, по писанію, втайнѣ—вотъ весь Яковлевъ!... Почитаю обязанностью честнаго человѣка удостовѣрить примѣрами, что этотъ артистъ думалъ иногда о чемъ нибудь важнѣйшемъ, чѣмъ о стаканѣ крѣпкаго пунша. Яковлевъ можетъ быть единственнымъ исключеніемъ изъ того правила, чтобъ актера не смѣшивать съ человѣкомъ: онъ въ совокупности былъ и актеромъ и человѣкомъ превосходнымъ» [1]).

Къ этому можно прибавить только, что окружающіе люди, жизненныя случайности и сама натура Яковлева-*человѣка* воздвигли много препятствій къ развитію таланта Яковлева-*актера*, но, по справедливому замѣчанію А. Н. Сиротинина, «такова была необъятная мощь этого дарованія, что, прежде чѣмъ сломиться и погибнуть, оно выдержало долгую борьбу и дало образцы такой игры, память о которой никогда не изгладится изъ лѣтописи русской сцены» [2]).

Все до сихъ поръ изложенное о природныхъ и случайно развившихся свойствахъ внутренней природы Яковлева служитъ основаніемъ къ выясненію основныхъ стихій его творчества, какъ артиста. Можно опредѣленно сказать, что игра Яковлева была прежде всего и почти исключительно субъективною, и что лиризмъ, присущій ему въ жизни, онъ всецѣло переносилъ на сцену. Какъ въ жизни два главные вида объединяли его душевное настроеніе: нѣжная чувствительность, тихая душевная скорбь, страстные порывы и муки нераздѣленной любви—съ одной стороны и поэтически приподнятое, возвышенное, восторженное, религіозное, патріоти-

[1]) Воспоминанія стараго театрала (С. П. Жихарева).—Отечеств. Записки, 1854, № 11, стр. 24—25.

[2]) Алексѣй Семеновичъ Яковлевъ. Очеркъ изъ исторіи русскаго театра. Статья А. Н. Сиротинина.—Русскій Архивъ, 1889, кн. 7, стр. 406.

ческое или гражданское чувство, благородная прямота и рыцарская доблесть — съ другой, такъ и на сценѣ Яковлевъ умѣлъ говорить прямо сердцу слушателей или языкомъ душевныхъ страданій, или языкомъ возвышенныхъ чувствъ, оставаясь самимъ собою въ роляхъ страдальцевъ или гражданъ-героевъ. Онъ игралъ удивительно хорошо и искренно только тѣ роли, которыя *чувствовалъ*, т. е. тѣ, которыя совпадали съ его субъективнымъ душевнымъ складомъ. Для объективнаго творчества, гдѣ актеру приходится совершенно выходить изъ своей индивидуальности, у Яковлева не хватало ни пониманія, ни вкуса, ни умѣнья: у него не было актерскаго «искусства» въ томъ смыслѣ, какъ это слово употреблялось его современниками. Можно сказать, что на сценѣ простодушный поэтъ-Яковлевъ не умѣлъ *притворяться*, также, какъ не умѣлъ притворяться и въ жизни. Съ пріобрѣтеніемъ бóльшей сценической опытности, замѣнившей отчасти недостававшее Яковлеву образованіе, онъ, можетъ быть, и достигъ бы извѣстнаго совершенства въ творчествѣ объективномъ (на что сила его творческаго дарованія и нѣкоторыя роли позволяли надѣяться), еслибъ его артистическая карьера шла въ болѣе нормальныхъ условіяхъ и не прервалась раньше, чѣмъ онъ успѣлъ достигнуть чего нибудь на этомъ пути.

Будучи столь субъективной, игра Яковлева отличалась неизбѣжно крайнею неровностью, а его лиризмъ, вдохновлявшій дивною силой однѣ мѣста роли, совпадавшія съ его духомъ, искажалъ другія, съ которыми онъ не гармонировалъ. Стихійныя силы своего таланта Яковлевъ не умѣлъ подчинять своей волѣ и художественнымъ требованіямъ искусства, а самъ былъ рабомъ ихъ, то восходя на вершины творчества, то падая до игры совершенно дикой и уродливой.

Все это въ достаточной мѣрѣ объясняетъ, почему въ роляхъ, ничего не говорившихъ чувству Яковлева, онъ игралъ подъ господствомъ одной только мысли—имѣть успѣхъ и *потчивалъ* публику тѣми уродливыми пріемами трагическихъ завываній и рутинной ходульной игры, которые приводили толпу въ неистовый восторгъ, но были оскорбительны для истинно художественнаго вкуса и могли вызвать рѣзкія осужденія, подобно высказаннымъ Вигелемъ.

Какъ актеръ своеобразный, Яковлевъ подходилъ къ каждой роли *съ своими* мѣрками и всѣ роли игралъ *по своему*, слѣдуя указаніямъ той искренности, которая была въ немъ главнымъ руководящимъ основаніемъ.

Эта черта доходила въ немъ до того, что онъ не любилъ, напримѣръ, ролей, въ которыхъ ему приходилось бы существенно измѣнять свой возрастъ или наружность: онъ отказывался отъ роли Эдипа, чтобы не надѣвать лысаго парика и сѣдой бороды и не соглашался въ роли Ярба чернить себѣ лицо, выходя бѣлолицымъ среди своей чернокожей свиты.

Какъ сказано выше, въ роляхъ, сродныхъ его внутреннему міру, Яковлевъ являлся великимъ актеромъ съ трагизмомъ художественно-*реальнымъ*, составлявшимъ его истинную заслугу и бывшимъ «новымъ словомъ» среди условностей современной ему сцены. Эту новую черту—возведеніе естественности, реализма, *натуры* на степень главнаго условія сценическаго изображенія—поняли и достойно оцѣнили такіе умные и чуткіе актеры, какъ Шушеринъ, который, несмотря на свою непріязнь къ Яковлеву, признавалъ, что съ Яковлевымъ *начинается новая эра въ трагедіи*. «Предчувствуется», говорилъ онъ, уже будучи въ отставкѣ, «что *вольность* Яковлева, актера, какого у насъ не было, скоро побьетъ на поваль всѣхъ нашихъ заслуженныхъ трагиковъ! Моя современница трагедія жива, но жива жизнью подъ искусною кистью на полотнѣ, тутъ она не натура, а только картина, славная по расположенію тѣней въ краскахъ, но несбыточная на дѣлѣ жизни. Ныньче же безъ *натуры* все на пенсіонъ, какъ и насъ грѣшныхъ» [1]).

Хотя тотъ же Шушеринъ ранѣе отзывался объ Яковлевѣ такъ: «Добро бы это былъ истинный артистъ, а то вѣдь одна только наружность» [2]). Впрочемъ, и другіе современные Яковлеву артисты отзывались о немъ не лучше. Такъ, Плавильщиковъ говорилъ, что «Яковлевъ неучъ» [3]); старикъ Шумскій, при С. Т. Аксаковѣ, разсказывалъ Шушерину: «Ныньче все любятъ шумъ да крикъ. Я ходилъ вашего Яковлева смотрѣть. Ну что? ничего. Мужикъ рослый, голосъ громкій, а душевнаго нѣтъ ничего» [4]). Даже самъ И. А. Дмитревскій, хваля Яковлева, всегда прибавлялъ свое неизмѣнное: «Ну, конечно, можно бы и лучше, да какъ быть!» [5]). Оно и не могло быть иначе: слишкомъ ужъ рознился самобытный талантъ Яковлева отъ идеаловъ и пріемовъ того «искусства», которому они поклонялись и служили.

---

[1]) Первые русскіе придворные комедіанты. VI. Алексѣй Семеновичъ Яковлевъ. Статья П. Ѳ. Горбунова.—Русскій Вѣстникъ, 1892, № 9, стр. 243.

[2]) Полное собраніе сочиненій С. Т. Аксакова, т. III, стр. 102.

[3]) Записки С. П. Жихарева, стр. 6.

[4]) Полное собраніе сочиненій С. Т. Аксакова, т. III, стр. 114.

[5]) Записки С. П. Жихарева, стр. 275.

Въ началѣ настоящаго очерка уже было сказано, что появленіе Яковлева на русской сценѣ произошло среди благопріятныхъ какъ нельзя болѣе обстоятельствъ для карьеры новаго премьера труппы. За удаленіемъ Плавильщикова и Шушерина, первое мѣсто въ труппѣ и первыя роли въ репертуарѣ безъ спора достались Яковлеву, а быстро завоеванная имъ любовь публики поставила его внѣ опасеній какого либо соперничества, такъ что, когда въ 1800 году Шушеринъ вновь вернулся на Петербургскую сцену, то, при всемъ своемъ талантѣ и не взирая на прежніе успѣхи, онъ не могъ уже занять своего прежняго положенія въ труппѣ и долженъ былъ держаться втораго мѣста, что было для него предметомъ сильнаго огорченія.

Наряду съ восторженной любовью публики, Яковлевъ въ теченіе всей своей карьеры пользовался особеннымъ расположеніемъ и рѣдкою снисходительностью начальства. Выше уже были приведены примѣры добраго расположенія къ нему директора А. Л. Нарышкина, но ни въ чемъ быстрый ростъ служебной карьеры и внѣшняго успѣха Яковлева такъ не выразился, какъ въ прогрессивномъ увеличеніи окладовъ его содержанія. Поступивъ въ 1794 году на 450 р., онъ получилъ черезъ два года прибавку въ 300 р.; затѣмъ, еще черезъ два года, въ 1798 году, еще 200 р., а съ 1-го мая 1800 года достигъ оклада 1,500 р., который получалъ до истеченія десятилѣтія своей службы, когда ему назначено было 2,500 р.; въ 1810 году его окладъ былъ 4,500 р. [1]).

Кромѣ ежегодныхъ бенефисовъ и экстреннаго бенефиса, даннаго Яковлеву въ 1815 году за двадцатилѣтнюю службу (а не 25-ти-лѣтнюю, какъ ошибочно показано въ «Запискахъ» П. А. Каратыгина), онъ удостоивался часто Высочайшаго одобренія и особаго благоволенія Двора. Яковлевъ неоднократно получалъ подарки и отъ Императрицы Екатерины II, и отъ Императора Павла, и отъ Императора Александра I.

Къ числу обстоятельствъ, способствовавшихъ успѣхамъ и славѣ Яковлева, должно быть причислено и появленіе на русской сценѣ почти одновременно съ нимъ такой блестящей актрисы на трагическія роли, какъ Екатерина Семенова. Присутствію въ русской труппѣ такихъ двухъ трагическихъ силъ, какъ Яковлевъ и Семенова, русскій театръ обязанъ значительнымъ

[1]) «Архивъ Дирекціи Имп. театровъ». Спб. 1892. Вып. I, отд. III, стр. 44. Біографія актера Яковлева. Сост. Р. М. Зотовъ.—Репертуаръ и Пантеонъ, 1842, кн. 5, стр. 13. Лѣтопись русскаго театра П. Арапова. стр. 199.

расширеніемъ своего репертуара, обогатившагося переводами всѣхъ выдающихся пьесъ классическаго характера: Расина, Корнеля, Вольтера и другихъ поэтовъ, царившихъ въ западно-европейскомъ театрѣ конца XVIII и начала XIX столѣтія. Лучшія литературныя силы, въ лицѣ Н. И. Гнѣдича, П. А. Катенина, графа С. П. Потемкина, графа Д. И. Хвостова, М. Е. Лобанова, С. И. Висковатова, А. Н. Грузинцева, А. Н. Шеллера, Н. С. Краснопольскаго и друг., обратились къ переводамъ трагедій, обезпеченныхъ такими исполнителями главныхъ ролей. Но еще болѣе цѣннымъ для исторіи отечественнаго театра событіемъ было появленіе В. А. Озерова, произведенія котораго сопутствовали сценической карьерѣ Яковлева съ первыхъ же ея шаговъ и доставили ему наиболѣе громкіе успѣхи, какъ это будетъ видно изъ послѣдующаго изложенія сценической дѣятельности великаго артиста въ теченіе его двадцатитрехлѣтней службы.

Сценическую дѣятельность Яковлева можно раздѣлить на три періода, значительно отличающіеся другъ отъ друга, какъ напряженіемъ творческихъ силъ артиста, такъ и существеннымъ достоинствомъ созданныхъ имъ ролей.

Первый періодъ, обнимающій собою время отъ поступленія Яковлева на сцену, въ 1794 году, до 1804 года, можно назвать періодомъ подготовительнымъ, въ которомъ неопытный самородный артистъ шелъ на ощупь, пробуя и отыскивая ту почву, на которой его талантъ могъ развернуть всѣ свои богатыя силы.

Послѣ дебютныхъ ролей, пройденныхъ подъ руководствомъ И. А. Дмитревскаго, Яковлеву, стремившемуся играть *по своему*, пришлось исполнить не мало ролей, такъ называемыхъ, молодыхъ любовниковъ, раньше чѣмъ окончательно овладѣть трагическими и героическими ролями. Къ числу такихъ ролей, совершенно чуждыхъ натурѣ и дарованію Яковлева, принадлежали: роли въ драмахъ «Лиза или Торжество благодарности», соч. Н. И. Ильина, и «Лиза или Слѣдствіе гордости и обольщенія», соч. В. М. Ѳедорова, роль князя Видостана Полоцкаго въ фантастической пьесѣ «Днѣпровская русалка» (части 1-я и 2-я; въ 3-ей части роль Видостана съ пѣніемъ, и потому ее игралъ В. М. Самойловъ), переведенной Н. С. Краснопольскимъ, роль Ильи Богатыря въ волшебной оперѣ того же названія, соч. И. А. Крылова, въ драмѣ «Дѣва солнца» и т. под. Трагедіи, игранныя Яковлевымъ за это время: Сумароковскія—«Семира», «Синавъ и Труворъ», «Димитрій Самозванецъ» и Княжнинскія—«Дидона», «Росславъ», «Влади-

санъ» и т. под., немногимъ болѣе отвѣчали творческой натурѣ молодаго трагика. Въ этихъ роляхъ онъ или былъ связанъ указаніями чуждой ему школы Дмитревскаго, или имѣлъ дѣло съ ничего не говорившими его лирическому чувству ходульными героями, вродѣ Росславовъ и Владисановъ, и безцвѣтными, вродѣ Энея въ «Дидонѣ». Неопытный еще въ сценическихъ пріемахъ, смущаемый непривычнымъ костюмомъ, съ манерами еще отзывавшимися Гостинымъ дворомъ, но съ сильною жаждой успѣха, Яковлевъ, съ отчаянностью застѣнчивыхъ натуръ, ухватывался за тѣ пріемы неистовой трагической игры, которые приводили въ восторгъ театральную толпу и которыми онъ ее *потчивалъ* въ тѣхъ случаяхъ, когда ему приходилось искреннее чувство подмѣнять внѣшнимъ жаромъ, часто еще подогрѣтымъ умышленно дарами Вакха.

Появившаяся въ 1798 году первая трагедія В. А. Озерова—«Ярополкъ и Олегъ», по блѣдности своего содержанія и по подражательной безцвѣтности своей, тоже ничего не дала Яковлеву, истинное дарованіе котораго такъ и не проявилось бы за этотъ періодъ его карьеры, еслибы не драмы Коцебу, въ которыхъ онъ игралъ вмѣстѣ съ А. Д. Каратыгиной.

Драмы Коцебу явились новою освѣжающею струею въ тяжелой атмосферѣ тогдашняго репертуара. Среди возгласовъ, криковъ, надутости ходульныхъ трагедій, къ которымъ пріучены были зрители, явились пьесы, изображавшія интимный домашній бытъ, радости и несчастія обыкновенной жизни, пьесы, говорившія голосомъ истиннаго чувства и исполненныя разнообразія, въ которыхъ самыя патетическія сцены чередовались со сценами комическими. Зрители сразу почувствовали большую простоту и естественность драмъ Коцебу, искренно плакали и смѣялись въ нихъ и крѣпко полюбили этотъ новый видъ драматическихъ произведеній.

Для Яковлева драмы Коцебу явились оазисомъ среди пустыни. Будучи на сценѣ, по натурѣ, поэтомъ интимныхъ чувствъ, живя жизнью своего сердца, онъ владѣлъ даромъ глубоко заглядывать въ тайники человѣческой души и говорить рѣчью, исходящей прямо отъ сердца, такъ какъ, изображая страданія героя, онъ обнажалъ собственныя наболѣвшія язвы. Затаенныя душевныя страданія, глубоко-нѣжная, но несчастная любовь, теплая задушевность—были струнами, на которыхъ онъ игралъ неподражаемо. И вотъ, весь этотъ внутренній матерьялъ оказался необходимымъ для драмъ Коцебу, которыя Яковлевъ могъ играть *искренно,* оставаясь вѣрнымъ своей

природѣ, и, стало быть, играть естественно въ художественномъ сочетаніи реальной простоты и неподдѣльнаго одушевленія. Понятно, что, почувствовавъ подъ собою твердую почву, онъ развернулъ въ драмахъ Коцебу всѣ богатыя силы своего дарованія и имѣлъ блестящій успѣхъ.

Первая роль изъ репертуара Коцебу—Фрица въ драмѣ «Сынъ любви» не была еще особенно удачна: по новизнѣ и непривычности къ этого рода ролямъ, Яковлевъ не понялъ ее и, по отзыву Шушерина, «забасилъ, задекламировалъ и скорчилъ героя вмѣсто простаго солдата» [1]). Но за то вторая драма—«Ненависть къ людямъ и раскаяніе», данная впервые 8-го сентября 1797 года, сразу сдѣлалась любимѣйшею пьесой публики, а роль Неизвѣстнаго—одной изъ превосходнѣйшихъ ролей Яковлева. «Тутъ Яковлевъ», по словамъ Р. М. Зотова, «впервые былъ настоящимъ актеромъ, потому что, глубоко проникнутый своею ролью, онъ передалъ зрителю всѣ свои чувства и мысли. Онъ уже былъ не въ живописномъ костюмѣ, уже не распѣвалъ шестистопные стихи, не рисовался къ приготовленнымъ эффектамъ: онъ былъ одѣтъ въ сюртукѣ и говорилъ просто и трогательно» [2]). «Эта, такъ называемая, мѣщанская драма не требовала классической декламаціи, и Яковлевъ въ ней былъ простъ и художественно-высокъ», пишетъ П. А. Каратыгинъ; «поступь, движенія Яковлева—все было спокойно; но въ минуту, когда говорило глубокое чувство, слезы брызгали изъ глазъ, и голосъ принималъ мелодію страданія безграничнаго, неисходнаго», прибавляетъ Ѳ. А. Кони. «Надобно было имѣть очень черствое сердце, чтобы не заплакать съ нимъ (Яковлевымъ) вмѣстѣ» во время послѣдней сцены свиданія супруговъ, говоритъ далѣе П. А. Каратыгинъ [3]).

Объ этой сценѣ, исполнявшейся Яковлевымъ съ А. Д. Каратыгиной, игравшей Эйлалію Мейнау, Жихаревъ разсказываетъ въ слѣдующихъ словахъ: «Какъ мастерски игралъ Яковлевъ ту сцену, въ которой Мейнау (Неизвѣстный) обращается къ слезамъ, невольно выкатившимся изъ глазъ его, при воспоминаніи объ измѣнѣ жены и объ утратѣ вмѣстѣ съ нею блаженства всей своей жизни! Съ какимъ неизъяснимымъ и неподдѣльнымъ чувствомъ произносилъ онъ эти немногія слова: *Милости про-*

---

[1]) Полное собраніе сочиненій С. Т. Аксакова, т. III, стр. 103.

[2]) Біографія актера Яковлева. Сост. Р. М. Зотовъ.—Репертуаръ и Пантеонъ, 1842, кн. 5, стр. 7.

[3]) Записки П. А. Каратыгина.—Русская Старина, 1872. № 10. стр. 308. Еще одинъ изъ русскихъ трагиковъ (А. С. Яковлевъ). Статья Ѳ. А. Кони.—Пантеонъ, 1851, № 1, стр. 21.

симъ, давно небывалые гости!—слова, которыя заставили плакать навзрыдъ всю публику; а нѣмая сцена внезапнаго свиданія съ женою, когда, только что перешагнувъ порогъ хозяйскаго кабинета, онъ неожиданно встрѣчаетъ жену и вдругъ, затрепетавъ, бросается стремглавъ назадъ—эта сцена верхъ совер-

Съ литографированнаго портрета, рисованнаго Клюквинымъ.

шенства!...... Я никогда не воображалъ», говоритъ онъ далѣе, «что актеръ, безъ всякой театральной иллюзіи, безъ наряднаго костюма, одною силою таланта могъ такъ сильно дѣйствовать на зрителей. Другое дѣло въ «Димитріѣ Донскомъ», или въ какой нибудь другой трагедіи, въ которой могли бы способствовать ему и превосходные стихи самой пьесы, и вели-

колѣпная ея обстановка, а то ничего, ровно ничего, кромѣ пошлой прозы и полуистертыхъ и обветшалыхъ декорацій. А костюмъ Яковлева? Черный, поношенный, дурно сшитый сюртукъ, старая измятая шляпа, всклоченные волосы, и со всѣмъ тѣмъ, какъ увлекалъ онъ публику! Многіе говорили мнѣ, что Яковлевъ и въ самыхъ драмахъ является трагическимъ героемъ. Ничего не бывало: вѣроятно, эти многіе не видали Яковлева въ роли Мейнау. Одно, въ чемъ упрекнуть его можно—это въ совершенномъ пренебреженіи своего туалета. Городской костюмъ ему не дался, и всякій нѣмецкій сапожникъ одѣтъ лучше и приличнѣе, чѣмъ былъ на сценѣ онъ, знаменитый любимецъ Мельпомены» [1]).

Позднѣе, уже въ 1806 году (18-го мая), дана была еще драма того же Коцебу—«Гусситы подъ Наумбургомъ», въ которой роль патріота Вольфа, послѣ Мейнау, была любимѣйшею ролью Яковлева. Жихаревъ, записывая въ свой дневникъ вечеръ, въ который онъ «любовался» въ «Гусситахъ» Яковлевымъ и Каратыгиной, говоритъ, что «они были превосходны, особенно въ сценѣ выбора дѣтей, которыхъ рѣшено послать въ непріятельскій станъ, они заставили всѣхъ плакать навзрыдъ, и я замѣтилъ, что Яковлевъ едва ли не плакалъ самъ: съ такимъ необыкновеннымъ чувствомъ игралъ онъ эту сцену!» [2]). По этому же поводу, Булгаринъ писалъ въ своихъ «Воспоминаніяхъ»: «Сколько прошло лѣтъ, а я никакъ не могу забыть Яковлева въ роли отца семейства, Вольфа, въ драмѣ Коцебу «Гусситы подъ Наумбургомъ». Жители Наумбурга рѣшились выслать дѣтей своихъ въ станъ свирѣпаго предводителя Гусситовъ, Прокопія, просить пощады и помилованія городу, которому онъ угрожалъ совершенною погибелью. У Вольфа нѣсколько человѣкъ дѣтей—должно выслать одного: онъ выбираетъ — и не можетъ рѣшиться на выборъ! всѣ они равно милы, равно драгоцѣнны его родительскому сердцу! каждый изъ нихъ въ глазахъ отца имѣетъ свои прекрасныя качества. Эта сцена (которую онъ разыгрывалъ съ А. Д. Каратыгиной, отличной актрисой въ драмахъ) всегда извлекала у меня слезы и теперь живо предстоитъ въ моей памяти» [3]).

Второй періодъ сценической дѣятельности Яковлева, продолжавшійся съ 1804 по 1811 годъ, былъ эпохою полнаго разцвѣта творческихъ силъ

[1]) Записки С. П. Жихарева, стр. 301—302.

[2]) Тамъ же, стр. 318.

[3]) Воспоминанія Ѳаддея Булгарина, часть 2-я, стр. 312—313.

артиста и наиболѣе блистательныхъ успѣховъ его въ трагическихъ роляхъ, преимущественно въ произведеніяхъ Озерова, которыя восхищали современныхъ зрителей красотою стиха и силою содержанія, будившаго патріотическія ихъ чувства. Озеровскія трагедіи озарили Яковлева такою славой, предъ которой блѣднѣла слава, пріобрѣтенная имъ въ драмахъ Коцебу. Уже въ трагедіи Озерова «Эдипъ въ Аѳинахъ», данной въ первый разъ 23-го ноября 1804 года, Яковлевъ произвелъ такое впечатлѣніе, что, по словамъ Жихарева, о немъ «можно сказать тоже, что Карамзинъ сказалъ о Ларивѣ: *это царь на сценѣ*...... Но роль Тезея едва ли должна быть по сердцу знаменитому актеру: она слишкомъ ничтожна для этой великолѣпной натуры» [1]). Да и по словамъ Шушерина, роль Тезея ничто въ сравненіи съ Полиникомъ (игралъ Щениковъ), которая могла бы затмить Эдипа и которую бы слѣдовало играть Яковлеву, «но ему, во уваженіе высокаго роста и богатырской фигуры, предложили играть царя и героя Тезея» [2]).

По словамъ того же Шушерина, въ слѣдующей трагедіи Озерова—«Фингалъ», данный въ первый разъ 8-го декабря 1805 года, Яковлевъ былъ «дивно великолѣпенъ» въ роли великодушнаго героя Фингала, хотя эта роль производитъ меньшее впечатлѣніе, чѣмъ роль мстительнаго Старна [3]).

Говоря объ исполненіи «Фингала» Яковлевымъ (Фингалъ), Шушеринымъ (Старнъ) и Семеновой (Моина), Жихаревъ утверждаетъ, что «они всѣ трое играли хорошо; но изъ нихъ Шушеринъ—лучше всѣхъ, потому что въ занимаемой имъ роли есть страсть, жажда мщенія, которою онъ могъ воспользоваться, чтобы дать роли своей надлежащую физіономію; между тѣмъ, какъ изъ ролей Фингала и Моины, персонажей страдательныхъ и безцвѣтныхъ въ самой взаимной любви своей, едва ли что можно было сдѣлать другое, кромѣ того, что сдѣлали Яковлевъ и Семенова, т. е. прекрасно читали прекрасные идиллическіе стихи и обворожали зрителей прелестью своей наружности. Въ самомъ дѣлѣ, Яковлевъ въ роли Фингала можетъ служить великолѣпнымъ образцомъ художнику для картины. Это настоящій вождь Морвена: черты лица, станъ, походка, тѣлодвиженія, голосъ—все было очаровательно въ этомъ баловнѣ природы. Что же касается до искусства его въ роли Фингала, то, мнѣ кажется, оно заключалось въ

[1]) Записки С. П. Жихарева, стр. 236.

[2]) Полное собраніе сочиненій С. Т. Аксакова, т. III, стр. 104.

[3]) Тамъ же, стр. 105.

одномъ отсутствіи всякаго искусства: онъ игралъ съ одушевленіемъ и непринужденно, какъ и слѣдовало играть роль *добраго малаго* Фингала, который пороху не выдумалъ и котораго, по собственному его сознанію,

...Искусство все безстрашнымъ быть въ бояхъ...

по затѣмъ и баста. Въ продолженіе всей пьесы я замѣтилъ одну только сцену, въ которой Яковлевъ былъ истинно превосходенъ, потому что, видно, нашелъ ее достойною того, чтобы надъ нею потрудиться. Это сцена спора, когда Фингалъ упрекаетъ Старна въ недобросовѣстности.

Царь, измѣняешь ли ты слову своему?
Коль намъ не вѣрить, царь, то вѣрить ли кому?...

и затѣмъ отвѣтъ его на угрозу Старна: «Ты въ областяхъ моихъ!»—

Я здѣсь не въ первый разъ!

Это полустишіе было сказано Яковлевымъ съ такой энергіею, что у меня кровь прихлынула къ сердцу. За это полустишіе, которымъ онъ увлекъ всю публику и отъ котораго застоналъ весь театръ, можно было простить геніальному актеру все его своенравіе въ исполненіи прочихъ частей роли Фингала» [1]).

По желанію Двора, «Фингалъ» былъ игранъ на Эрмитажномъ театрѣ, и Яковлевъ и Семенова получили Высочайшіе подарки.

Въ ноябрѣ 1806 года репертуаръ Яковлева обогатился еще одною крупною ролью—Отелло, въ пьесѣ, переведенной Вельяминовымъ съ французской передѣлки (Дюсиса) трагедіи Шекспира. Эта роль давала пищу субъективному лиризму Яковлева, такъ какъ обуревавшія его душу страсти нашли себѣ выраженіе въ сердечныхъ мукахъ «венеціанскаго мавра», также, какъ страданія нераздѣленной любви нашли себѣ откликъ въ чувствахъ Ярба, котораго Яковлевъ началъ играть послѣ Шушерина, взамѣнъ роли Энея, исполнявшейся ранѣе имъ въ «Дидонѣ».

У Жихарева сохранилось описаніе игры Яковлева въ роли Ярба сравнительно съ исполненіемъ той же роли актеромъ старой школы Плавильщиковымъ (Воспоминанія стараго театрала (С. П. Жихарева).—Отечественныя Записки, 1854, кн. 11, стр. 31—33), и, по справедливому замѣчанію А. Н. Сиротинина, «довольно прочесть это описаніе, чтобы понять, какъ много новаго сравнительно со своими предшественниками внесъ Яковлевъ въ русское сценическое искусство. Въ то время, какъ Плавильщиковъ олицетворялъ

[1]) Записки С. П. Жихарева, стр. 398—399.

въ Ярбѣ одну страсть—мстительность и переполнялъ игру дикими воплями и неистовствами въ духѣ стариннаго псевдо-классицизма, Яковлевъ въ Ярбѣ, этомъ алчномъ тигрѣ, пылающемъ жаждою превратить брачныя свѣчи Дидоны и Энея въ надгробныя, стремился прежде всего показать *человѣка*, раскрыть его истерзанную несчастной любовью душу, и въ сценѣ, когда неистовый Ярбъ, не сдержавъ своихъ чувствъ, плачетъ передъ наперсникомъ, онъ достигалъ впечатлѣнія поразительнаго» [1]).

Что касается до «Отелло»—одной изъ любимѣйшихъ ролей Яковлева, то, по свидѣтельству Р. М. Зотова, трагедія эта имѣла «блистательный успѣхъ, потому что Яковлевъ потрясалъ души слушателей своею превосходной игрой. Онъ, правда, кричалъ въ ней больше чѣмъ нужно, но тогда это былъ общій вкусъ. Знаменитое: *Крови, крови, крови!* всегда производило свой эффектъ» [2]).

При всей прочувствованности своей, игра Яковлева въ «Отелло», конечно, была не чужда недостатковъ, присущихъ артисту, бывшему всегда рабомъ своего лиризма Въ воспоминаніяхъ С. Т. Аксакова о Шушеринѣ разсказана сцена, дающая довольно близкое понятіе о характерѣ игры Яковлева въ этой роли. Въ присутствіи Аксакова, Яковлевъ встрѣтился у Шушерина съ И. А. Дмитревскимъ и, повѣствуя о своихъ успѣхахъ въ Москвѣ, особенно въ роли Отелло, всего болѣе понравившейся московской публикѣ, которая два раза требовала повторенія пьесы, показывалъ поднесенную ему отъ московскаго дворянства дорогую, осыпанную крупными бриллiантами, золотую табакерку, а затѣмъ обратился къ Дмитревскому, сильно раздраженному его хвастовствомъ, съ просьбою высказать свое мнѣніе объ его игрѣ въ Отелло, если онъ его видѣлъ. «Помолчавъ и посмотря иронически на вопрошающаго, онъ (Дмитревскій) отвѣчалъ: Видѣлъ, дуса моя [3]); но зачѣмъ тебѣ знать, что я думаю о твоей игрѣ? Вѣдь тебя хвалятъ и всегда вызываютъ; благородное россійское дворянство тебѣ подарило табакерку. Чего жъ тебѣ еще? Ты хоросъ, прекрасенъ, безподобенъ.—Яковлевъ чувство-

---

[1]) Алексѣй Семеновичъ Яковлевъ. Очеркъ изъ исторіи русскаго театра. Статья А. Н. Сиротинина.—Русскій Архивъ, 1889, кн. 7, стр. 410.

[2]) Біографія актера Яковлева. Сост. Р. М. Зотовъ.—Репертуаръ и Пантеонъ, 1842, кн. 5, стр. 7.

[3]) И. А. Дмитревскій немного пришепетывалъ и сюсюкалъ; этотъ недостатокъ произношенія, по свидѣтельству современниковъ, былъ у него совершенно незамѣтенъ, когда онъ игралъ на сценѣ.

валъ, что это насмѣшка.—Нѣтъ, достопочтеннѣйшій Иванъ Аѳанасьичъ, — продолжалъ Яковлевъ съ жаромъ и даже чувствомъ,—мнѣ этого мало. Ваша похвала для меня дороже похвалы всѣхъ царей и всѣхъ знатоковъ въ мірѣ. Я обращаюсь къ вамъ, какъ артистъ къ артисту, какъ славный актеръ настоящаго времени къ знаменитому актеру прошедшаго времени.—Яковлевъ поднялся съ креселъ, сталъ въ позицію передъ Дмитревскимъ, ударилъ себя рукою въ грудь и голосомъ «Отелло» произнесъ: Правды требую, правды!— Скрывая негодованіе, Дмитревскій съ убійственнымъ хладнокровіемъ отвѣчалъ: Если ты непремѣнно хочесь знать правду, дуса моя, то я скажу тебѣ, что роль Отелло ты играесь, какъ сапожникъ.—Эффектъ былъ поразителенъ: Шушеринъ плавалъ въ восторгѣ, потому что терпѣть не могъ Яковлева и хотя не любилъ, но уважалъ Дмитревскаго; я весь превратился въ напряженное вниманіе. Яковлевъ, такъ великолѣпно и смѣло вызвавшій строгій приговоръ, пораженный почти собственнымъ оружіемъ, нѣсколько мгновеній стоялъ неподвижно, потомъ поклонился Дмитревскому въ поясъ и смиренно спросилъ: Да чѣмъ же вы недовольны, Иванъ Аѳанасьичъ? — Да всѣмъ, отвѣчалъ Дмитревскій, давшій вдругъ волю своей горячности: Что ты, напримѣръ, сдѣлалъ изъ превосходной сцены, когда призываютъ Отелло въ сенатъ, по жалобѣ Брабанціо? Гдѣ этотъ благородный, почтительный воинъ, этотъ скромный побѣдитель, такъ искренно, такъ простодусно говорящій о томъ, чѣмъ понравился онъ Дездемонѣ? Кого ты играесь? Буяна, сорванца, который, махая руками, того и гляди, что хватитъ въ зубы кого нибудь изъ сенаторовъ...—И съ этими словами Дмитревскій съ живостью поднялся съ креселъ, сталъ посреди комнаты и проговорилъ наизусть почти до половины монологъ Отелло съ совершенною простотой, истиной и благородствомъ. Всѣ мы были поражены изумленіемъ, смѣшаннымъ съ какимъ то страхомъ. Передъ нами стоялъ не дряхлый старикъ, а бодрый, хотя и не молодой Отелло; жеста не было ни одного; почтительный голосъ его былъ твердъ, произношеніе чисто и голова не тряслась. Шушеринъ опомнился первый, бросился къ Дмитревскому, схватилъ его подъ обѣ руки, цѣловалъ въ плечо и, восклицая: Вотъ великій актеръ, вотъ неподражаемый артистъ!, съ большимъ трудомъ довелъ его до креселъ. Дмитревскій такъ ослабѣлъ, что попросилъ рюмку мадеры. Яковлевъ стоялъ, какъ опущенный въ воду. Всѣ молчали, точно испуганные сверхъестественнымъ явленіемъ. Оправившись, Дмитревскій сказалъ: Разгорячилъ ты меня,

старика, дуса моя, и я пролежу отъ того недѣли двѣ въ постели.—Голосъ его дребезжалъ, языкъ пришепетывалъ и голова тряслась по прежнему.— Пора мнѣ домой, продолжалъ онъ. Если хочесь, дуса моя Алёса, вѣдь я прежде всегда такъ называлъ тебя, то пріѣзжай ко мнѣ; я пройду съ тобою всю роль. Прощай, Яковъ Емельянычъ.—Дмитревскій едва могъ подняться съ креселъ: Степанъ вмѣстѣ со слугою Дмитревскаго повели его подъ руки; Шушеринъ, забывъ свою мнимую болѣзнь и холодную погоду, схватилъ свѣчу и въ одномъ фланелевомъ шлафрокѣ побѣжалъ проводить знаменитаго гостя и самъ усадилъ его въ карету. Когда онъ воротился, Яковлевъ стоялъ въ томъ же положеніи, задумчивый, смущенный и безмолвный. Шушеринъ принялся хохотать.—Что, братъ? Озадачилъ тебя старикашка!—Да, отвѣчалъ Яковлевъ; я услышалъ истину» [1]).

Настоящимъ тріумфомъ Яковлева была третья трагедія Озерова — «Димитрій Донской», данная 14-го января 1807 года. Патріотическое настроеніе петербургскаго общества, порожденное событіями второй нашей войны съ Наполеономъ, національный сюжетъ трагедіи, прославлявшей побѣду русскихъ надъ врагами, обаяніе имени Озерова и превосходный составъ исполнителей—все это вмѣстѣ порождало толки за долго до представленія и возбуждало ожиданія. Въ вечеръ 14-го января театръ былъ переполненъ публикой изъ того общества, которое обыкновенно пренебрегало русскими спектаклями. Въ ложахъ сидѣло по десяти человѣкъ; за приставной стулъ въ оркестрѣ платили по 10 рублей, и вся толпа оживленно волновалась. Но вотъ взвился занавѣсъ и все вдругъ притихло. «Яковлевъ открылъ сцену», разсказываетъ Жихаревъ въ своихъ «Запискахъ», и, «съ перваго произнесеннаго имъ стиха: «Россійскіе князья, бояре» и проч., мы всѣ обратились въ слухъ, и общее вниманіе напряглось до такой степени, что никто не смѣлъ пошевелиться, чтобы не пропустить слова; но при стихѣ:

Бѣды платить врагамъ настало нынѣ время [2]).

вдругъ раздались такія рукоплесканія, топотъ, крики: «браво» и проч., что Яковлевъ принужденъ былъ остановиться. Этотъ шумъ продолжался

---

[1]) Полное собраніе сочиненій С. Т. Аксакова, т. III, стр. 83—84.

[2]) Не слѣдуетъ забывать, что это представленіе давалось вслѣдъ за извѣстіемъ о нашемъ пораженіи подъ Аустерлицемъ и что русское общество было въ то время полно чувствомъ отомщенія.

минутъ пять и утихъ не надолго. Едва Димитрій, въ отвѣтъ князю Бѣлозерскому, склонявшему его на миръ съ Мамаемъ, произнесъ:

Ахъ, лучше смерть въ бою, чѣмъ миръ принять безчестный!

шумъ возобновился съ бо́льшею силой. Но надобно было слышать, какъ Яковлевъ произнесъ этотъ стихъ! Этимъ однимъ стихомъ онъ умѣлъ выразить весь характеръ представляемаго имъ героя, всю его душу и, можетъ быть, свою собственную. А какая мимика! Сознаніе собственнаго достоинства, благородное негодованіе, рѣшимость—всѣ эти чувства, какъ въ зеркалѣ, отразились на прекрасномъ лицѣ его. Словомъ, еслибъ Яковлевъ не имѣлъ и никакой репутаціи, то, прослушавъ, какъ произнесъ онъ одинъ этотъ стихъ, нельзя было бы не признать въ немъ великаго мастера своего дѣла» [1]).

Съ дальнѣйшимъ ходомъ трагедіи, успѣхъ Яковлева возрасталъ все сильнѣе и сильнѣе и въ заключительной сценѣ дошелъ до небывалыхъ размѣровъ. По свидѣтельству такого безпристрастнаго очевидца, какъ Шушеринъ: «Когда, благодаря за побѣду, Димитрій Донской становится на колѣни и, простирая руки къ небу, говоритъ:

Но первый сердца долгъ къ Тебѣ, Царю царей!
Всѣ царства держатся десницею Твоей.
Прославь и утверди, и возвеличь Россію!
Какъ прахъ земной сотри враговъ кичливу выю,
Чтобъ съ трепетомъ сказать иноплеменникъ могъ:
Языки, вѣдайте—великъ Россійскій Богъ!

такой энтузіазмъ овладѣлъ всѣми, что нѣтъ словъ описать его. Я думалъ, что стѣны театра развалятся отъ хлопанья, стука и крика. Многіе зрители обнимались, какъ опьянѣлые, отъ восторга. Сдѣлалось до тѣхъ поръ неслыханное дѣло: закричали «фора» въ трагедіи. Актеры не знали, что дѣлать. Наконецъ, изъ первыхъ рядовъ креселъ начали кричать: «Повторить молитву!», и Яковлевъ вышелъ на авансцену, сталъ на колѣни и повторилъ молитву. Восторгъ былъ такой же, и надобно правду сказать, что величественная фигура Яковлева въ древней воинской одеждѣ, его обнаженная отъ шлема голова, прекрасныя черты лица, чудесные глаза, устремленные къ небу, его голосъ громозвучный и гармоническій, сильное

[1]) Записки С. П. Жихарева, стр. 269—270.

чувство, съ какимъ произносилъ онъ эти превосходные стихи—были точно увлекательны» [1]).

На другой день послѣ этого представленія Жихаревъ занесъ въ свой дневникъ: «Вчера, по возвращеніи изъ спектакля, я такъ былъ взволнованъ, что не въ силахъ былъ приняться за перо, да, признаться, и теперь еще опомниться не могу отъ тѣхъ ощущеній, которыя вынесъ съ собою изъ театра. Боже мой, Боже мой! Что́ это за трагедія «Димитрій Донской», и что́ за Димитрій — Яковлевъ! Какое дѣйствіе производитъ этотъ человѣкъ на публику—это непостижимо и невѣроятно! Я сидѣлъ въ креслѣ и не могу отдать отчета въ томъ, что со мною происходило. Я чувствовалъ стѣсненіе въ груди, меня душили спазмы, била лихорадка, бросало то въ ознобъ, то въ жаръ; то я плакалъ навзрыдъ, то аплодировалъ изъ всей мочи, то барабанилъ ногами по полу—словомъ, безумствовалъ, какъ безумствовала, впрочемъ, и вся публика» [2]).

Неоспоримо, что въ этихъ восторгахъ публики во многомъ сказалось настроеніе общественнаго пульса, но́ нельзя не признать и огромной художественной силы артиста, ихъ вызвавшей. Тайна чарующаго дѣйствія Яковлева на зрителей заключается въ томъ, что патріотическій паѳосъ Димитрія Донскаго на столько совпадалъ съ его субъективнымъ чувствомъ любви къ родинѣ, что въ Озеровскіе стихи влагалась *вся душа* искренняго лирика-актера, который отдавался своей роли со всѣмъ непосредственнымъ жаромъ своей натуры. Жихаревъ, присутствуя на репетиціи «Димитрія Донскаго», говоритъ, что, «стоя у кулисы», онъ «плакалъ, какъ ребенокъ», и что ему «показалось, что и самъ Яковлевъ въ нѣкоторыхъ мѣстахъ своей роли какъ будто захлебывался и глоталъ слезы» [3]).

Самъ Яковлевъ не высоко цѣнилъ игру свою въ «Димитріѣ», приписывая весь успѣхъ патріотическимъ стихамъ Озерова; но всетаки роль эта всегда оставалась его любимой и одной изъ самыхъ лучшихъ его ролей; хотя и въ ней, какъ и вездѣ, онъ не былъ ровенъ, и въ ней были слабыя мѣста. Такъ, въ стихѣ:

Мечи булатные и стрѣлы каленыя...

---

[1]) Полное собраніе сочиненій С. Т. Аксакова, т. III, стр. 107—108.

[2]) Записки С. П. Жихарева, стр. 268—269.

[3]) Тамъ же. стр. 266.

онъ «слово *стрѣлы* произносилъ, Богъ знаетъ почему, съ протяжнымъ, оглушительнымъ трескомъ», разсказываетъ С. Т. Аксаковъ, что особенно нравилось публикѣ, и она приходила «въ неистовый восторгъ, отъ котораго даже останавливался ходъ пьесы: я (Аксаковъ) бѣсился и передъ этими стихами заранѣе выбѣгалъ въ театральный корридоръ, чтобы пощадить свои уши отъ безумнаго крика, топанья и хлопанья» [1]).

«Димитрій Донской» надѣлалъ такого шуму, что въ петербургскомъ обществѣ только о немъ и говорили. По словамъ Жихарева, «при всякой встрѣчѣ съ кѣмъ нибудь изъ знакомыхъ, можно было быть увѣреннымъ, что встрѣтишь и вопросъ: *Что, видѣли ли Донскаго? А каковъ Яковлевъ?*» и т. под. [2]). Но, вслѣдъ за торжествомъ Яковлева въ «Димитріѣ Донскомъ», наступилъ новый еще бо́льшій тріумфъ его—въ роли князя Пожарскаго въ трагедіи М. В. Крюковскаго «Пожарскій», данной 22-го мая того же 1807 года.

Шушеринъ говорилъ, что изъ роли Пожарскаго «сдѣлать ничего нельзя», и что его роль—Заруцкаго, какъ не лишенная страстей, «выраженіе которыхъ всегда на сценѣ эффектно», выигрышнѣе, чѣмъ заглавная роль [3]). Да и самъ Яковлевъ находилъ, что роль Пожарскаго принадлежитъ къ тѣмъ ролямъ, которыя «не надобно изучать, а только выучить наизусть, чтобы потомъ, не заботясь объ игрѣ, хватать аплодисменты на лету» [4]).

О первомъ представленіи трагедіи очевидецъ его, Жихаревъ, разсказываетъ, что первая «сцена Заруцкаго (Шушеринъ) съ есауломъ (Щениковъ) прошла холодно. Но вотъ, наконецъ, появился Пожарскій (Яковлевъ). Онъ остановился по срединѣ сцены, прискорбно взглянулъ на златоглавую Москву, прекрасно изображенную на задней декораціи, глубоко вздохнулъ и съ такимъ чувствомъ рѣшимости и самоотверженія произнесъ первый стихъ своей роли:

> Любви къ отечеству сильна надъ сердцемъ власть,

что театръ затрещалъ отъ рукоплесканій. Но при слѣдующихъ стихахъ:

> То чувство пылкое, творящее героя,
> Покажемъ скоро мы среди кровава боя.
> Похищенно добро намъ время возвратить!

---

[1]) Полное собраніе сочиненій С. Т. Аксакова, т. III, стр. 79.

[2]) Записки С. П. Жихарева, стр. 272.

[3]) Полное собраніе сочиненій С. Т. Аксакова, т. III. стр. 104.

[4]) Записки С. П. Жихарева, стр. 340.

начались топанья и стучанья палками и раздались крики: «браво! браво!», до такой степени оглушительные, что Яковлевъ принужденъ былъ оставаться минуты съ двѣ неподвижнымъ и безгласнымъ. Съ такимъ восторгомъ приняты были почти всѣ стихи въ его роли, которая состоитъ изъ афоризмовъ и декламацій о любви къ отечеству. На трактацію сюжета и роли другихъ актеровъ публика не обращала никакого вниманія: она занималась однимъ Пожарскимъ—Яковлевымъ; и, лишь только онъ появлялся, аплодисменты и крики возобновлялись съ бо́льшею силою........ Стихъ, возбудившій наибольшій энтузіазмъ, находится въ сценѣ, въ которой Пожарскій, узнавъ въ одно и тоже время объ измѣнѣ Заруцкаго и объ опасности, въ какой находится его семейство, бросается къ Москвѣ, не слушая убѣжденій своихъ приверженцевъ—поспѣшить на помощь роднымъ своимъ:

Родные! Но... Москва не мать ли мнѣ?...

Говорятъ, что такого энтузіазма публики, какой произвелъ этотъ стихъ, никто не запомнитъ; и это, должно быть, справедливо, потому что восторги зрителей при первомъ представленіи «Димитрія Донскаго», въ сравненіи съ нынѣшними, могутъ назваться умѣренными» [1]).

Въ 1808 году Яковлеву пришлось создать роль Ирода въ поставленной 23-го ноября трагедіи Г. Р. Державина—«Иродъ и Маріамна». Яковлевъ, Каратыгина (Маріамна) и Валберхова (Соломея) имѣли большой успѣхъ, и пьеса повторялась многократно.

Въ слѣдующемъ 1809 году трагическій талантъ Яковлева развивается все больше и больше и даетъ ему рядъ блестящихъ успѣховъ, преимущественно во французскихъ псевдо-классическихъ трагедіяхъ, усердно переводившихся въ то время Н. И. Гнѣдичемъ и другими почитателями трагической актрисы Семеновой, для которой эти пьесы давали цѣлый репертуаръ первыхъ ролей. Такъ, 8-го апрѣля былъ игранъ въ первый разъ переведенный для нея Гнѣдичемъ «Танкредъ», гдѣ Яковлевъ въ главной роли «торжественно былъ хорошъ», по выраженію П. Арапова [2]).

14-го мая была дана въ первый разъ новая трагедія В. А. Озерова— «Поликсена»; она имѣла успѣхъ, но меньшій, въ сравненіи съ предшествовавшими его произведеніями. Семенова—Поликсена и Яковлевъ—Агамем-

[1]) Записки С. П. Жихарева, стр. 439—440.

[2]) Лѣтопись русскаго театра П. Арапова, стр. 192.

нонъ «пользовались всегда, по окончаніи пьесы, вызовами, которые были тогда рѣдки и значительны» [1]).

По поводу исполненія Яковлевымъ роли Агамемнона, Жихаревъ говоритъ: «Съ какимъ неизъяснимымъ чувствомъ и достоинствомъ произносилъ онъ слѣдующіе стихи—отвѣтъ Пирру, требовавшему Поликсены въ тризну Ахиллу и напоминавшему, что онъ нѣкогда и самъ не пожалѣлъ предать на закланіе въ жертву дочь свою, Ифигенію:

Я молодъ былъ тогда, какъ нынѣ молодъ ты;
Но годы пронесли тщеславія мечты,
И, жизни преходя судьбой премѣнно поле,
Сталъ меньше пылокъ я и жалостливъ сталъ болѣ;
Несчастья собственны заставили внимать
Несчастію другихъ!.....

И что же! вся эта сцена прошла почти незамѣченной у большей части публики, и только немногіе умѣли оцѣнить великаго актера». Тутъ же, вспоминая объ игрѣ нѣкоторыхъ знаменитыхъ французскихъ актеровъ, Жихаревъ передаетъ и другой такой же случай, бывшій съ нашимъ трагикомъ. «Извѣстные стихи въ разсказѣ Эдипа, въ трагедіи Вольтера «Эдипъ»: j'étais jeune et superbe и проч., со времени Дюфрена, произносимы были всѣми актерами съ какою то гордостью и самохвальствомъ, и ни Лекень, ни Ларивъ не произносили ихъ иначе—до Тальмы, который измѣнилъ совершенно интонацію этихъ стиховъ и усвоенную имъ пантомиму: вмѣсто гордаго, самонадѣяннаго и повелительнаго царскаго вида, Тальма принималъ положеніе смиренное и, потупивъ глаза, какъ бы стыдясь своего поступка, съ трогательнымъ чувствомъ сожалѣнія и раскаянія произносилъ: j'étais jeune et superbe!.. и однимъ этимъ полустишіемъ умѣлъ трогать душу. Нашъ Яковлевъ *угадалъ* вѣрность произношенія этихъ стиховъ Тальмою. Я живо помню, какъ прекрасно игралъ онъ Эдипа въ трагедіи Грузинцева «Эдипъ царь», и какой высокій талантъ обнаружилъ онъ въ сценѣ разсказа. Къ сожалѣнію, тогдашняя публика не поняла его и здѣсь» [2]).

Затѣмъ, въ томъ же году Яковлевъ съ успѣхомъ исполнялъ роли Густава Вазы въ драмѣ того же названія, соч. Е. И. Титовой, и Темира въ трагедіи С. И. Висковатова—«Ксенія и Темиръ».

---

[1]) Лѣтопись русскаго театра П. Арапова, стр. 193.

[2]) Воспоминанія стараго театрала (С. П. Жихарева).—Отечеств. Записки, 1854, № 10, стр. 112 и 113.

Въ первый бенефисъ Екат. Семеновой, 18-го октября, поставлена была трагедія Вольтера—«Заира», первый актъ которой уже ранѣе былъ переведенъ Ю. А. Нелединскимъ-Мѣлецкимъ, а остальные—были переведены передъ самымъ бенефисомъ Н. И. Гнѣдичемъ, княземъ А. А. Шаховскимъ, М. Е. Лобановымъ и С. П. Жихаревымъ. Яковлевъ въ роли Оросмана, по отзыву П. Арапова, «былъ великолѣпенъ» [1].

10-го ноября Яковлевъ съ успѣхомъ исполнилъ роль Ореста въ трагедіи А. Н. Грузинцева—«Электра и Орестъ».

13-го декабря поставлена была трагедія Кребильона—«Радомистъ и Зенобія», въ переводѣ С. И. Висковатова, имѣвшая долговременный и, по словамъ современниковъ, заслуженный успѣхъ. Біографъ Яковлева, Р. М. Зотовъ, пишетъ: «Тутъ, въ роли Радомиста, Яковлевъ могъ быть соперникомъ Тальмы. Ни одного неумѣстнаго крика, ни одного необдуманнаго движенія: мраченъ, холоденъ, угрюмъ, неумолимъ. Это былъ высокій идеалъ древняго римлянина» [2].

Здѣсь, можетъ быть, будетъ кстати упомянуть и о другой роли Яковлева изъ того же репертуара—роли Магомета въ Вольтеровской трагедіи, переведенной графомъ С. П. Потемкинымъ; эта роль особенно рельефно выказала способность артиста и къ объективному творчеству, способность, къ сожалѣнію, не развившуюся надлежащимъ образомъ. Въ натурѣ Яковлева не было ничего общаго съ характеромъ повелительнаго и властолюбиваго Магомета, и, тѣмъ не менѣе, онъ воспроизводилъ его съ такимъ искусствомъ, что даже современные французскіе актеры не могли тому достаточно надивиться. Такъ, Ларошъ говорилъ: «Вашъ Яковлевъ — отличный Магометъ, и я удивляюсь: comment cet homme, qui n'a rien vu et rien appris, a-t-il pu parvenir à bien exécuter un rôle aussi fortement conçu?» [3].

Въ «Запискахъ» С. П. Жихарева имѣется любопытный подробный разборъ исполненія трагедіи «Магометъ» всѣми главными дѣйствующими лицами, но, къ сожалѣнію, въ разборѣ игры Яковлева не достаетъ нѣсколькихъ утраченныхъ страницъ дневника. «Роль Магомета чрезвычайно трудна», говоритъ Жихаревъ, «и, однако жъ, Яковлевъ исполнилъ ее мастерски; съ

---

[1]) Лѣтопись русскаго театра П. Арапова, стр. 194.

[2]) Біографія актера Яковлева. Сост. Р. М. Зотовъ.—Репертуаръ и Пантеонъ, 1842, кн. 5, стр. 8.

[3]) Алексѣй Семеновичъ Яковлевъ. Статья Е. С. Некрасовой.—Артистъ, № 13, стр. 35.

первой сцены и до послѣдней онъ былъ совершеннымъ Магометомъ, т. е. какимъ создалъ его Вольтеръ, ибо другаго настоящаго Магомета я представить себѣ не умѣю. Съ первой сцены и до послѣдней онъ казался какою то олицетворенною судьбою, неотразимою въ своихъ опредѣленіяхъ: чтó за величавость и благородство во всѣхъ его тѣлодвиженіяхъ, чтó за грозный и повелительный взглядъ! Какая самоувѣренность и рѣшительность въ его рѣчи! Словомъ, онъ былъ превосходенъ, такъ превосходенъ, что едва ли найдется теперь на какой нибудь сценѣ актеръ, который могъ бы сравниться съ нимъ въ этой великолѣпной роли. При самомъ появленіи своемъ на сцену, онъ ужъ овладѣваетъ вниманіемъ и чувствами зрителя однимъ обращеніемъ къ военачальникамъ:

Участники моихъ преславныхъ въ свѣтѣ дѣлъ,
Величья моего щиты необоримы,
Мурадъ, Герцидъ, Аммонъ, Али неустрашимый!
Ступайте къ жителямъ и именемъ моимъ
Угрозой, ласкою внушите правду имъ:
Чтобъ Бога моего народы здѣсь познали,
Чтобъ Бога чтили всѣ, *а паче трепетали!*

Эти послѣдніе два стиха, и особенно послѣднее двустишіе: *а паче трепетали*, Яковлевъ произнесъ такъ просто, но вмѣстѣ такъ энергически повелительно, что если бы дѣйствіе происходило не на сценѣ, то у всякаго Герцида и Аммона съ товарищи душа, какъ говорится, ушла бы въ пятки. Чтó за органъ, Боже мой! И какъ онъ владѣетъ имъ! А, затѣмъ, этотъ видъ удивленія и скрытаго негодованія, при встрѣчѣ Сеида, и вопросъ:

Сеидъ! Зачѣмъ ты здѣсь?

Хорошо, что Сеидъ (Щениковъ) слишкомъ простъ и непонятливъ и не обратилъ вниманія на выраженіе физіономіи Магомета (Яковлева): иначе онъ долженъ былъ бы провалиться сквозь землю».

«Въ первой сценѣ съ Зопиромъ (Сахаровъ), который по умнѣе Сеида и котораго убѣдить не такъ легко, Магометъ (Яковлевъ) перемѣняетъ тонъ и нисходитъ до того, что открывается шейху въ своихъ намѣреніяхъ; но и здѣсь онъ ни на минуту не теряетъ своей важности лжепророка. Эту сцену, одну изъ труднѣйшихъ для актера, Яковлевъ понялъ и сыгралъ въ совершенствѣ. Онъ былъ все тотъ же властолюбивый и повелительный Магометъ, но смягчившій свое властолюбіе и повелительность свою притворнымъ снисхожденіемъ и уваженіемъ къ Зопиру.

Съ портрета, рисованнаго Вас. Лукьяновымъ и гравированнаго Гр. Ивановымъ.

Когда бъ я отвѣчалъ *иному*, не Зопиру,
Меня вдохнувшій Богъ вѣщать бы сталъ здѣсь міру;
Мой мечъ и Алкоранъ въ кровавыхъ сихъ рукахъ
Заставили бъ молчать всѣхъ смертныхъ въ сихъ странахъ;
Съ тобой, какъ человѣкъ, *какъ другъ*, хочу вѣщать:
Нѣтъ нужды сильному безсильнаго ласкать—
Зри, Магометъ каковъ! Одни мы... внятливъ буди!

Здѣсь, озираясь кругомъ и почти шопотомъ:

Знай, я честолюбивъ,

съ величайшей убѣдительностью:

но таковы всѣ люди;
Царь, пастырь или вождь, герой иль гражданинъ,
Въ намѣреньяхъ со мной сравнялся ль хоть одинъ?..» [1])

Не слѣдуетъ, однако же, думать, чтобъ игра Яковлева въ эту эпоху развитія его таланта освободилась отъ тѣхъ неровностей и недостатковъ, которые были присущи его самовольной натурѣ. Искусственное, безучастное отношеніе къ тѣмъ ролямъ или сценамъ, которыя ничего не говорили лирическому чувству Яковлева, порождали иногда въ его исполненіи пріемы и шероховатости совершенно непонятные. Такъ, имѣется свидѣтельство очевидца, что на первомъ представленіи трагедіи «Электра и Орестъ» онъ вдругъ почему то счелъ нужнымъ всякій разъ при имени Ореста, котораго игралъ, указывать на свое ухо [2]). Затѣмъ, случались вечера, когда Яковлевъ, бывшій, вѣроятно, почему либо *не въ ударѣ*, поражалъ въ теченіе цѣлаго спектакля безсмысленностью жестовъ и небрежностью своей игры. По этому поводу, сохранилось любопытное письмо одного *Москвича*, въ которомъ онъ разсказываетъ свои впечатлѣнія отъ игры Яковлева въ роли Оросмана въ «Заирѣ»: «....Является Оросманъ; вижу образъ истиннаго Оросмана; но что это? Этотъ Оросманъ съ первыми словами подходитъ къ самому носу Заиры! Гдѣ же благородство? Гдѣ величіе азіатскихъ государей? Гдѣ трагическая возвышенность? Онъ беретъ ее за руку, за плечо, за обѣ руки! Гдѣ же скромность и пристойность любви благородной? Гдѣ важность страсти трагической? Боже мой! Онъ тянетъ ее къ себѣ, вдругъ замолчалъ: онъ не знаетъ роли! идетъ къ суфлеру, опять къ Заирѣ, опять къ суфлеру!...

---

[1]) Записки С. П. Жихарева, стр. 425—426. Далѣе идетъ уже разборъ игры Сахарова, Боброва и друг.

[2]) Цвѣтникъ, 1810, часть VII, № 9, стр. 428.

.......Начинается сцена у Оросмана съ Нерестаномъ; и въ сей прекраснѣйшей сценѣ французскаго театра, гдѣ чувствительный, благородный мусульманинъ, удивленный и какъ бы оскорбленный славнымъ поступкомъ французскаго рыцаря, ревнуетъ превзойти его въ великодушіи, въ сей сценѣ мой Оросманъ, стоя надъ суфлеромъ, какъ осужденный, дрожащимъ голосомъ говоритъ рѣчь свою; и вдругъ запоетъ басомъ, и вдругъ завертитъ къ верху рукою».... и т. д. [1]).

Зная, на сколько Яковлевъ былъ всегда рабомъ своей субъективности и жертвою необразованія и печальныхъ сторонъ своей жизни, легко допустить, что, при всей справедливости вышеприведенныхъ свидѣтельствъ, онъ былъ искрененъ и тогда, когда, на появившіяся въ «Цвѣтникѣ» (журналѣ, издававшемся въ 1809 году А. Измайловымъ и А. Бенитцкимъ) нападки на игру его въ роли Чингисъ-хана въ трагедіи «Китайскій Сирота», онъ отвѣчалъ слѣдующимъ письмомъ: «Господа издатели! Въ сужденіи вашемъ, помѣщенномъ во 2-мъ № сего изданія, о представленіи *Китайскій сирота*, вы, между прочимъ, жалѣете, что я, надѣясь, какъ видно, на тѣлесныя мои преимущества, играю иногда съ нѣкоторымъ небреженіемъ, что роль Чингисъ-хана представилъ я не очень хорошо и что надобно мнѣ было, по мнѣнію вашему, а особливо въ явленіяхъ съ Идамѣею, говорить съ бо́льшимъ жаромъ. Съ того времени, какъ только началъ я замѣчать и чувствовать благоволеніе почтенной публики къ игрѣ моей, не только никогда не пренебрегалъ оною, но тщился болѣе усовершить ее и, при каждомъ представленіи моемъ, считалъ себя обязаннымъ и ревностно старался угодить знающимъ искусство актеровъ зрителямъ. Противно было бы и моимъ чувствіямъ, и моей склонности къ сему искусству поступать иначе; сіе, можетъ быть, произошло отъ ошибки въ расположеніи моей роли, а отнюдь не отъ небреженія; ошибки свойственны людямъ и даже знающимъ совершенно свое дѣло, но сознаніе въ нихъ свойственно однимъ только добросовѣстнымъ. Позвольте, гг. издатели «Цвѣтника», позвольте мнѣ васъ причесть къ симъ послѣднимъ, ибо я увѣренъ, что и вы сознаетесь въ своей ошибкѣ, видимой изъ сужденія вашего объ игрѣ моей» [2]).

Наступилъ 1810 годъ, въ которомъ талантъ и успѣхъ Яковлева достигли своей кульминаціонной высоты. Въ ряду новыхъ созданныхъ имъ ролей

[1]) Цвѣтникъ, 1809, часть IV, № 11, стр. 238—240.

[2]) Лѣтопись русскаго театра П. Арапова, стр. 191.

(Лавидонъ — въ трагедіи князя А. А. Шаховскаго «Дебора»; Герцогъ—въ трагедіи «Марія Стюартъ», переведенной А. Н. Шеллеромъ; Орестъ—въ трагедіи «Андромаха», переведенной графомъ Д. И. Хвостовымъ; Карлъ XII—въ драмѣ «Карлъ XII при Бендерахъ», переведенной А. Н. Шеллеромъ, и друг.), онъ выступилъ въ роли Гамлета въ трагедіи Шекспира, переведенной С. И. Висковатовымъ съ передѣлки Дюсиса, и эта слабѣйшая сама по себѣ пьеса имѣла огромный успѣхъ, единственно благодаря Яковлеву, превосходно игравшему Гамлета. По словамъ Р. М. Зотова, «знаменитый стихъ его: *Кто руку на царя посмѣетъ наложить?* заставлялъ всякій разъ вздрогнуть зрителей» [1]).

Но верхомъ совершенства и прекраснѣйшимъ вѣнцомъ трагическаго таланта Яковлева явилась роль Іодая, іудейскаго первосвященника, въ переведенной графомъ С. П. Потемкинымъ и П. Ѳ. Шапошниковымъ Расиновской трагедіи—«Гоѳолія» (Athalie). Эта роль, въ высшей степени поэтическая, допускавшая творчество актера, особенно пришлась по его религіозному настроенію, поддерживаемому постояннымъ чтеніемъ духовныхъ книгъ. Яковлевъ какъ бы былъ созданъ для этой роли и всею предыдущею жизнью своею подготовленъ къ ея исполненію. «Мудренно ли, что роль Іодая совершенно проникла его душу?», восклицаетъ Р. М. Зотовъ и прибавляетъ далѣе: «Онъ до того сроднился съ нею, что вездѣ и всегда ее твердилъ... Вообразите себѣ Яковлева подъ звуками прекрасной музыки Боэльдье, въ полномъ вдохновеніи собственныхъ своихъ чувствъ, въ совершенной восторженности мистицизма, пророчествующаго въ 4-мъ актѣ судьбу Израиля!» Онъ былъ здѣсь вмѣстѣ и величественъ, и великъ въ своемъ религіозномъ экстазѣ; «это былъ верхъ искусства, до котораго едва ли кто дойдетъ» [2]).

Этою ролью, считающейся самою лучшею ролью Яковлева за все время его театральнаго поприща, закончился второй блестящій періодъ его артистической карьеры. До созданія роли Іодая, талантъ Яковлева, хотя неправильно и безалаберно, но все же росъ и крѣпчалъ, а съ 1810 года неблагопріятныя жизненныя обстоятельства, ранѣе только тормозившія развитіе таланта, окончательно одолѣваютъ сильный организмъ артиста. Змѣя, «грызшая» его страдальческое сердце, доводитъ его муки до крайней степени; приступы

[1]) Біографія актера Яковлева. Сост. Р. М. Зотовъ.—Репертуаръ и Пантеонъ, 1842, кн. 5, стр. 7.

[2]) Тамъ же, стр. 8.

меланхоліи начали находить на него все чаще и чаще, а вмѣстѣ съ ними все чаще и чаще онъ ищетъ забвенія въ винѣ; загулы обращаются чуть не въ запой; дарованіе явно угасаетъ и здоровье расшатывается все болѣе и болѣе. Въ числѣ ролей, исполненныхъ Яковлевымъ за этотъ послѣдній періодъ (1811—1817 гг.) [1]), были, конечно, и роли удачныя въ цѣломъ или частью, но нельзя назвать уже ни одной, которая по силѣ творчества могла бы сравниться съ прежними крупными созданіями. Много ролей исполнялось возмутительно небрежно, и не мудрено, что Вигель такъ строго отозвался объ игрѣ Яковлева, какъ объ истинно каррикатурной. Зачастую спектакли измѣнялись, по *болѣзни* Яковлева, и не рѣдки были случаи, когда онъ позволялъ себѣ появляться на сценѣ въ ненормальномъ состояніи. Даже въ такой экстраординарный спектакль, какъ 30-го августа 1812 года, когда на театрѣ шла пьеса-à-propos С. И. Висковатова—«Всеобщее ополченіе», съ участіемъ самого 79-ти-лѣтняго И. А. Дмитревскаго въ роли стараго инвалида, Яковлевъ не могъ участвовать и былъ замѣненъ Брянскимъ.

Наконецъ, 24-го октября 1813 года, когда въ театрѣ шелъ «Недоросль», между зрителями и на сценѣ вдругъ разнеслась вѣсть, что Яковлевъ, въ припадкѣ бѣлой горячки, перерѣзалъ себѣ горло бритвой. Къ счастью, медицинская помощь поспѣла вовремя, и жизнь была спасена. «Эта грустная катастрофа», пишетъ въ своихъ «Запискахъ» П. А. Каратыгинъ, «въ тотъ же день сдѣлалась извѣстна всему Петербургу. Всѣ классы общества были проникнуты горячимъ участіемъ и соболѣзнованіями къ

[1]) Тезей—въ трагедіи «Аріадна», перев. П. А. Катенина; Эдипъ—въ трагедіи «Эдипъ царь», соч. А. Н. Грузинцева; Хоревъ—въ трагедіи «Хоревъ», соч. А. П. Сумарокова; Атрей—въ трагедіи Кребильона «Атрей», перев. С. П. Жихарева (бенефисъ Яковлева 1811 г.); Неронъ—въ трагедіи Расина «Британикъ», перев. гр. С. П. Потемкина и П. Ѳ. Шапошникова; Антіохъ—въ трагедіи «Маккавеи», соч. П. А. Корсакова; Спартакъ — въ трагедіи «Спартакъ, герой Германіи», соч. С. И. Висковатова и П. А. Корсакова; Демофонтъ — въ трагедіи «Ираклиды», соч. А. Н. Грузинцева; Амбоаръ—въ трагедіи «Амбоаръ и Оренгцебъ», соч. П. А. Корсакова; Карлъ Мооръ - въ трагедіи Шиллера «Разбойники», перев. Н. Н. Сандунова (бенефисъ Яковлева 1814 г.); Агамемнонъ—въ трагедіи Расина «Ифигенія въ Авлидѣ», перев. М. Е. Лобанова; Князь—въ комедіи «Урокъ кокеткамъ или Липецкія воды», соч. кн. А. А. Шаховскаго; Гекторъ—въ трагедіи «Гекторъ», перев. А. Н. Шеллера; Артаксерксъ—въ трагедіи Расина «Эсфирь», перев. П. А. Катенина; Владиміръ Мономахъ — въ трагедіи «Владиміръ Мономахъ», соч. С. И. Висковатова; Беверлей—въ трагедіи «Беверлей», перев. И. А. Дмитревскаго; Графъ — въ драмѣ «Сила клятвы», перев. Н. С. Краснопольскаго, и друг.

своему любимому артисту. Старшіе воспитанники театральнаго училища, днемъ и ночью, поочередно дежурили у него на квартирѣ въ продолженіе шести недѣль, и я помню, по разсказамъ моего отца, что когда, по выздоровленіи, Яковлевъ вышелъ въ первый разъ на сцену (2-го декабря того же года) въ роли Ярба («Дидона», трагедія Княжнина), то восторгъ публики дошелъ до изступленія; театральный залъ дрожалъ отъ рукоплесканій; и въ продолженіе нѣсколькихъ минутъ ему невозможно было начать своей роли. Наконецъ, крики и рукоплесканія умолкли; всѣ съ напряженнымъ нетерпѣніемъ ждали услышать снова знакомые звуки голоса своего любимца. Онъ силился произнести первый стихъ—и не могъ. Растроганный до глубины души артистъ, можетъ быть, въ эту торжественную минуту вполнѣ сознавалъ свою вину. Голосъ его оборвался, крупныя слезы покатились по его щекамъ и онъ безмолвно опустилъ голову. Снова раздались рукоплесканія и крики, и, наконецъ, кое-какъ собравшись съ силами, онъ началъ свою роль. Въ этотъ вечеръ, по словамъ его современниковъ, онъ превзошелъ себя, и восторгъ публики былъ безпредѣленъ» [1]).

16-го января 1814 года состоялся второй выходъ артиста—въ роли Спартака въ трагедіи Висковатова и сопровождался тѣми же бурными выраженіями восторга публики [2]), но Яковлевъ уже не могъ вполнѣ оправиться отъ болѣзни, разрушавшей его силы, и избавиться отъ припадковъ меланхоліи, посѣщавшихъ его все чаще и чаще. Отъ неумѣреннаго употребленія вина, пострадалъ и голосъ, бывшій однимъ изъ чарующихъ средствъ артиста; вдохновеніе посѣщало его все рѣже и рѣже. Яковлевъ, сознавая это, передалъ почти всѣ свои роли Брянскому; хотя и за этотъ періодъ упадка художественныхъ силъ онъ успѣлъ еще создать двѣ замѣчательныя роли: Агамемнона—въ «Ифигеніи» Расина и Карла Моора—въ «Разбойникахъ» Шиллера, въ которыхъ его талантъ въ послѣдній разъ блеснулъ съ прежнею силой.

1-го іюля 1815 года состоялся бенефисъ Яковлева, по случаю исполнившагося 20-ти-лѣтія его службы. Роль Отелло на этотъ разъ была сыграна хорошо, а 13-го числа того же мѣсяца таже пьеса, послѣ 1-го дѣйствія, была отмѣнена, «за *болѣзнью* Яковлева». Этой *болѣзни*, какъ и тоскѣ, ее порождавшей, повидимому, не было конца, и измученный Яковлевъ придумалъ

---

[1]) Записки П. А. Каратыгина.—Русская Старина. 1872, № 10, стр. 306.

[2]) Лѣтопись русскаго театра П. Арапова, стр. 223.

послѣднее средство, чтобы заглушить въ себѣ убивавшее его чувство. «Я женюсь», сказалъ онъ, «схвачусь, какъ утопающій, ища спасенія, за бритву... Но пробужденіе мое будетъ ужасно!» Это рѣшеніе біографъ Яковлева, Свиньинъ, объясняетъ такъ: «Несчастная страсть терзала его сердце; онъ чувствовалъ, что, любя чуждую, онъ нарушаетъ Божескіе законы, оскорбляетъ человѣка, ничѣмъ его не обидѣвшаго; онъ рѣшился побороть слабость...» [1]).

Если вѣрить разсказу Ѳ. А. Кони (Пантеонъ, 1851 г., январь, стр. 15—17), то женитьба Яковлева произошла самымъ страннымъ и оригинальнымъ образомъ. Однажды Яковлевъ шелъ будто мимо квартиры отставнаго камеръ-музыканта, И. Ѳ. Ширяева, увидалъ у окна его хорошенькую, семнадцатилѣтнюю дочь, Екатерину Ивановну, только что выпущенную изъ театральной школы, и сейчасъ же зашелъ въ квартиру музыканта и попросилъ угостить виномъ. «Только съ условіемъ», прибавилъ онъ, «чтобъ угощала молодая хозяйка и дала бы на закуску свой поцѣлуй». Ширяевъ, на радостяхъ, что зашелъ такой дорогой гость, велѣлъ дочери самой поднести ему стаканъ вина. Яковлевъ выпилъ однимъ духомъ и дѣйствительно поцѣловалъ дѣвушку, которая страшно сконфузилась и покраснѣла. «Ну, а теперь благослови насъ, старикъ», сказалъ Яковлевъ. Ширяевъ думалъ, что гость шутитъ. «Съ честными дѣвушками такъ не шутятъ», серьезно замѣтилъ Яковлевъ, «и честныхъ дѣвушекъ въ шутку не цѣлуютъ».—И тутъ же Яковлевъ и дочь музыканта Ширяева были объявлены женихомъ и невѣстой; Яковлевъ самъ устроилъ ей приданое и 16-го августа 1815 года обвѣнчался съ нею въ церкви Св. Екатерины Мученицы, въ Екатерингофѣ [2]).

Екатерина Ивановна Яковлева тоже служила въ театрѣ и считалась порядочной актрисой. 9-го сентября того же 1815 года молодые супруги вмѣстѣ выступили передъ публикою—въ комедіи «Влюбленный Шекспиръ». Яковлевъ игралъ Шекспира, его жена — Кларансу. Публика трогательно выказала свое живѣйшее участіе въ радости великаго артиста. Когда Шекспиръ—Яковлевъ произносилъ: «Шекспиръ—мужъ обожаемой жены... чего желать мнѣ больше?», весь театръ захлопалъ. Всѣ думали, что женитьба исправитъ Яковлева, но ошиблись [3]). Свиньинъ пишетъ: «Онъ

---

[1]) Жизнеописаніе А. С. Яковлева, приложенное къ собранію его сочиненій, стр. XIV.

[2]) Дневникъ А. В. Каратыгина.—Русская Старина 1880, № 10, стр. 266. П. Араповъ въ своей «Лѣтописи» (стр. 236) указываетъ на 17-е августа, какъ на день свадьбы Яковлева.

[3]) Тамъ же, стр. 266.

женился; къ счастью, нашелъ подругу умную, добрую; имѣлъ съ нею двоихъ дѣтей; но не могъ истребить изъ сердца перваго впечатлѣнія любви. Любовь черезъ два года съ небольшимъ послѣ женитьбы низвела его во гробъ!» [1]). Очевидно, что вліяніе новой жизни, среди которой, какъ говорятъ, Яковлевъ нѣкоторое время пересталъ пить, продолжалось не долго; послѣ обманчиваго сна новаго счастья наступило то́ «ужасное пробужденіе», которое онъ предвидѣлъ передъ женитьбой, и театральныя афиши опять стали извѣщать публику о внезапной *болѣзни* Яковлева.

Въ іюлѣ 1817 года давали «Отелло», съ Яковлевымъ въ главной роли. Артиста, рѣдко появлявшагося за послѣднее время на сценѣ, публика, переполнявшая въ этотъ вечеръ театръ, встрѣтила, какъ всегда, аплодисментами; онъ началъ роль, но вдругъ, послѣ втораго антракта, было объявлено, что Яковлевъ внезапно заболѣлъ, и трагедія не можетъ быть доиграна. Всѣ подумали, что тутъ надо разумѣть обычную *болѣзнь* артиста, но вскорѣ узнали, что онъ былъ дѣйствительно боленъ и боленъ безнадежно.

Ѳ. А. Кони ошибочно принимаетъ этотъ спектакль за послѣдній выходъ Яковлева и разсказываетъ, что артистъ поблѣднѣлъ, зашатался и безъ чувствъ рухнулъ на полъ въ тотъ трагическій моментъ, когда Отелло долженъ убить любимую женщину и когда въ его рукахъ оказалась, въ роли Дездемоны (или Эдельмоны—по Дюсису), та самая женщина, любовь къ которой испортила ему всю жизнь [2]).

Въ дѣйствительности, Яковлевъ, уже больной, въ послѣдній разъ вышелъ передъ публикою 4-го октября 1817 года—въ нелюбимой имъ роли Тезея въ трагедіи «Эдипъ въ Аѳинахъ» [3]) и игралъ ее черезъ силу. Изъ театра полумертваго артиста отвезли домой и уложили въ постель, съ которой онъ уже больше не вставалъ.

3-го ноября больнаго навѣстилъ Дмитревскій, уже совсѣмъ дряхлый смотрящій въ гробъ старикъ. Когда онъ вошелъ, Яковлевъ былъ безъ памяти; онъ не узналъ И. А. и безпокойно метался. Дмитревскій, рыдая,

---

[1]) Жизнеописаніе А. С. Яковлева, приложенное къ собранію его сочиненій, стр. XIV.

[2]) Еще одинъ изъ русскихъ трагиковъ (А. С. Яковлевъ). Статья Ѳ. А. Кони.—Пантеонъ, 1851, № 1, стр. 18.

[3]) Лѣтопись русскаго театра П. Арапова, стр. 256. Дневникъ А. В. Каратыгина.—Русская Старина. 1880, № 10. стр. 268. Ѳ. В. Булгаринъ въ своихъ «Воспоминаніяхъ» (часть 2-я. стр. 315) предполагаетъ. что это было въ драмѣ «Смерть Роллы».

проговорилъ: «Алексѣй, кто же намъ останется, когда и ты уйдешь въ лучшій міръ? Кто поддержитъ нашу трагедію... Театръ погибнетъ» [1]. Яковлевъ въ это время вдругъ продекламировалъ: «Языки, вѣдайте—великъ Россійскій Богъ». Это были его послѣднія слова, какъ говорилъ другъ его, Г. И. Жебелевъ [2].

Послѣ смерти Яковлева, остались жена и двое дѣтей—мальчикъ и дѣвочка—и буквально никакихъ средствъ, такъ что не на что было даже похоронить знаменитаго артиста. Жена бросилась къ богатымъ купцамъ, которые, бывало, такъ щедро чествовали пышными пирами покойнаго артиста, но встрѣтила отказы. Такой же отвѣтъ получала она вездѣ, куда ни обращалась, и только одинъ цирюльникъ И. С. Донеличенко, брившій Яковлева съ давнихъ поръ, принесъ ей всѣ свои сбереженія—900 рублей и не взялъ ни векселя, ни даже простой росписки [3].

Яковлевъ похороненъ на Волковомъ кладбищѣ; на памятникѣ надъ его могилой вырѣзана надпись: *Алексѣй Семеновичъ Яковлевъ. Родился 1773 года. Скончался 1817 года ноября 3-го. Завистниковъ имѣлъ, соперниковъ не зналъ.*

Приведенная эпитафія была написана Б. М. Ѳедоровымъ и выгравирована подъ портретомъ Яковлева, рисованнымъ Естеррейхомъ и гравированнымъ С. Галактіоновымъ; этотъ портретъ помѣщенъ въ изданной Смирдинымъ книжкѣ «Сочиненія Алексѣя Яковлева» [4]. Кромѣ этой эпитафіи, въ «Сѣверномъ Наблюдателѣ» (1817 г., № 24, стр. 337) напечатаны два «Надробія А. С. Яковлеву», написанныя А. Илличевскимъ, молодымъ поэтомъ, товарищемъ А. С. Пушкина по Лицею:

1.

Осиротѣла Мельпомена!
Нѣтъ Яковлева,—нѣтъ россійскаго Лекена!
Гдѣ сила—жалость вдругъ и ужасъ лить въ сердца?
Даръ душу возвышать въ Димитріѣ, въ Росславѣ...
Почилъ подъ сѣнію лавроваго вѣнца;
Все взялъ съ собой,—лишь имя отдалъ славѣ.

---

[1] Алексѣй Семеновичъ Яковлевъ. Сообщ. (по «Запискамъ П. А. Каратыгина») П. П. Каратыгинъ.—Русская Старина, 1880, № 10, стр. 283.

[2] Воспоминанія Ѳаддея Булгарина, часть 2-я, стр. 315.

[3] Біографія А. С. Яковлева.—Сѣверный Наблюдатель, 1817, № 21, стр. 256.

[4] Факсимиле этого портрета см. стр. 13.

2.

Здѣсь Яковлева прахъ,—печальный славы геній
Повѣсилъ свой вѣнокъ на мрачный кипарисъ,—
Исчезъ, какъ плескъ, и кликъ восторга, удивленій,
Что нѣкогда къ нему отъ зрителей неслись.

15-го ноября того же 1817 года Театральная Дирекція, «въ уваженіе къ долговременной заслугѣ и отличному таланту» покойнаго актера, дала въ пользу его вдовы и сиротъ спектакль, состоявшій изъ трагедіи «Гораціи» и оперы-водевиля князя А. А. Шаховскаго—«Крестьяне или Встрѣча незванныхъ». Въ афишахъ, между прочимъ, значилось: «Въ послѣдней пьесѣ первый актеръ россійскаго театра Иванъ Аѳанасьевичъ Дмитревскій, по любви къ своему воспитаннику—г. Яковлеву и въ уваженіе его памяти, не взирая на престарѣлость свою, будетъ представлять роль дядьки и управителя графа Радугина» [1]). Однако же, внезапная болѣзнь помѣшала маститому артисту осуществить его намѣреніе, и онъ не могъ принять участія въ этомъ представленіи [2]). Цѣль спектакля, а отчасти и имя Дмитревскаго сдѣлали свое дѣло: всѣ билеты были разобраны. Въ дивертиссементѣ принимали участіе всѣ лучшія силы труппы; куплеты въ честь Яковлева, сочиненные княземъ А. А. Шаховскимъ, съ музыкою К. А. Кавоса, превосходно пѣлъ В. М. Самойловъ; вотъ текстъ этихъ куплетовъ:

Того ужъ въ мірѣ нѣтъ,
Кто силой дара и искусства,
Радѣя въ славѣ двадцать лѣтъ,
Плѣнялъ и восхищалъ всѣхъ чувства.
Онъ, часто пламенной душой
Глубоко въ души проникая,
Изъ сердца слезы исторгая,
Былъ возносимъ за нихъ хвалой.

---

[1]) Лѣтопись русскаго театра П. Арапова, стр. 258.

[2]) Такъ значится въ «Сѣверномъ Наблюдателѣ» (1817 г., № 21, стр. 248) и въ «Лѣтописи русскаго театра» П. Арапова (стр. 258), а равно и въ воспоминаніяхъ С. Т. Аксакова о Шушеринѣ (Полное собраніе сочиненій, т. III, стр. 124), тогда какъ въ біографіи Яковлева, написанной Ѳ. А. Кони («Еще одинъ изъ русскихъ трагиковъ».—Пантеонъ, 1851, № 1, стр. 20—21), разсказывается съ мельчайшими подробностями объ успѣхѣ игры Дмитревскаго въ этомъ спектаклѣ.

Вы всѣ видали здѣсь его,
Блестяща бодрой красотою,
Волшебствомъ дара своего,
Владѣющаго всѣхъ душою;
Вы всѣ, онъ посвѣщалъ кому
Свое усердно дарованье,
Храня о немъ воспоминанье,
Воздайте за труды ему [1]).

Эти куплеты были пропѣты съ такимъ чувствомъ, что весь театръ плакалъ. Въ кассѣ театра во время спектакля продавалась въ пользу семейства покойнаго Яковлева біографія его, написанная Р. М. Зотовымъ. Всѣхъ денегъ въ этотъ вечеръ было собрано до 13,000 рублей [2]).

Память о трагикѣ Яковлевѣ, какъ о воплотителѣ героическихъ ролей, оставалась долгое время среди тѣхъ, кому привелось быть очевидцами его игры; память объ Алексѣѣ Семеновичѣ Яковлевѣ, какъ о благороднѣйшемъ и добрѣйшемъ человѣкѣ, еще дольше сохранялась въ сердцахъ многихъ, испытавшихъ на себѣ его участіе и помощь, расточавшуюся въявѣ и втайнѣ со всею шириною любвеобильной его натуры; память же о великомъ артистѣ Яковлевѣ останется навсегда въ исторіи русскаго театра, со страницъ которой яркая звѣзда этого самороднаго таланта будетъ всегда сіять образцомъ мощной русской даровитости, а грустный, задумчивый обликъ сломаннаго жизнью страдальца—назиданіемъ для его художественныхъ преемниковъ въ необходимости воздѣлывать трудомъ и образованіемъ данныя природою дары творчества.

Д. К—въ.

[1]) Сѣверный Наблюдатель, 1817, № 21, стр. 239—240.
[2]) Тамъ же, стр. 247—249.

Русскій театръ при Петрѣ Великомъ.

Четверть вѣка минуло съ тѣхъ поръ, какъ «иноземная комедійная потѣха», заведенная на Москвѣ, по желанію Царя Алексѣя Михайловича, стараніями пастора Грегори, прекратила свое существованіе. Отъ домашняго Царскаго театра въ селѣ Преображенскомъ, гдѣ «дѣйствовали» подъ руководствомъ ученаго пастора отданные къ нему въ науку посадскіе «робята», не осталось и слѣдовъ; всѣ устроители этого дѣла давно были въ могилѣ, и самая память о немъ совершенно изгладилась. Нѣмецкая слобода, съ давнихъ поръ населенная представителями всевозможныхъ заморскихъ художествъ, въ концѣ XVII и въ началѣ XVIII столѣтія, повидимому, не имѣла въ числѣ своихъ жителей не только профессіональныхъ актеровъ (такимъ здѣсь нечего было бы и дѣлать), но и вообще людей, сколько нибудь понимающихъ театральное дѣло, которые могли бы быть полезны при заведеніи новаго театра.

А, между тѣмъ, потребность въ устройствѣ театра, и притомъ—не домашняго, доступнаго только немногимъ избраннымъ зрителямъ, а публичнаго, общенароднаго,—чувствовалась все болѣе и болѣе. Во время своего перваго заграничнаго путешествія (1697—1698 гг.), молодой Царь въ Голландіи, Лондонѣ и Вѣнѣ охотно посѣщалъ оперу и балетъ и, вмѣстѣ съ своей свитой, принималъ участіе въ разнаго рода маскарадныхъ потѣхахъ и процессіяхъ, бывшихъ въ то время повсюду въ большой модѣ. Въ статейномъ спискѣ посольства, въ составѣ котораго инкогнито находился Царь, отмѣ-

чено, что 17-го августа 1697 года въ Гагѣ всѣ были «въ комедіальномъ дому, въ которомъ великая палата, въ ней же отправлялось дѣйство комедіи о Купидѣ, еллинской богинѣ, и при томъ показываны многіе бои, и устрашенія адская, и дивные танцы, и иныя утѣшныя вещи и перспективы» [1]). Въ бытность свою въ Вѣнѣ (11-го іюля 1698 года), Царь самъ участвовалъ въ устроенномъ Императоромъ Леопольдомъ маскарадѣ-спектаклѣ, явившись въ костюмѣ фрисландскаго крестьянина [2]). Такого рода увеселенія очень ему полюбились, и, по возвращеніи въ Москву, онъ при всякомъ удобномъ случаѣ устроивалъ небывалыя и неслыханныя до того времени на Руси уличныя маскарадныя процессіи съ «огненной потѣхой» (фейерверкомъ), при участіи разныхъ миѳологическихъ, аллегорическихъ и шутовскихъ персонажей. Отсюда уже недалеко было и до мысли объ устройствѣ постояннаго «комедіальнаго дома».

Желая, съ обычною своей энергіею, какъ можно скорѣе осуществить эту мысль и не находя въ Москвѣ готовыхъ для этого людей, Петръ Великій, въ 1701 году, послалъ за границу особаго агента съ порученіемъ разыскать и доставить въ Москву труппу нѣмецкихъ актеровъ. Этимъ агентомъ былъ нѣкто Янъ Сплавскій, уроженецъ Венгріи и, судя по имени, славянинъ, поступившій на русскую службу въ 1698 году и называвшійся, почему то, капитаномъ. Мы не имѣемъ подробныхъ свѣдѣній объ этой личности, во всѣхъ отношеніяхъ темной; по всей вѣроятности, это былъ одинъ изъ тѣхъ иноземныхъ пришельцевъ, которые въ тѣ времена во множествѣ являлись въ Россію искать «фортуны» и рады были пристроиться къ какому угодно дѣлу. Въ іюнѣ 1701 года мы видимъ Сплавскаго въ Данцигѣ, гдѣ онъ ведетъ переговоры съ «принципаломъ» одной изъ нѣмецкихъ бродячихъ труппъ, Іоганномъ-Христіаномъ Кунстомъ. Послѣдній, сначала прельстившись крупнымъ жалованьемъ и обѣщаніями всяческихъ благъ, охотно согласился ѣхать, вмѣстѣ съ своими товарищами, въ дальнюю и невѣдомую Московію; но потомъ, напуганный разсказами какого то «кукольнаго игреца» Гордона, тоже называвшагося капитаномъ и битаго въ Москвѣ кнутомъ, заупрямился и началъ говорить, что русская земля «столь худа

[1]) Памятники дипломатическихъ сношеній, т. VIII, стр. 917. По словамъ *Н. Г. Устрялова* (Исторія Петра Великаго, т. III, стр. 71), былъ представленъ балетъ «Очарованія Армиды» съ комедіей «Притворный адвокатъ».

[2]) *Н. Г. Устряловъ*: Исторія Петра Великаго, т. III, стр. 142.

есть, что никто въ оной исправитис не можетъ». Сплавскій вернулся ни съ чѣмъ. Но Государь, желая, во что бы то ни стало, имѣть въ Москвѣ актеровъ, приказалъ ему сейчасъ же опять ѣхать въ Данцигъ, вмѣстѣ съ подъячимъ Сергѣемъ Ляпуновымъ, и всячески «приговаривать» актеровъ, обнадеживая ихъ, что, въ случаѣ ихъ желанія возвратиться къ себѣ на родину, помѣхи имъ никакой не будетъ. На этотъ разъ Сплавскому удалось убѣдить Кунста: 12-го апрѣля 1702 года послѣдній подписалъ контрактъ, по которому обязывался, вмѣстѣ съ своими «дѣйствующими людьми», за ежегодное жалованье въ 6,000 ефимковъ [1]), «яко вѣрному рабу надлежитъ, Его Царскаго Величества всѣми вымыслами, потѣхами увеселить, и для того всегда бодръ, трезвъ и готовъ быти».

Труппа Кунста, пріѣхавшая вмѣстѣ съ нимъ въ Москву въ іюнѣ 1702 года, состояла, кромѣ самого принципала и его жены, изъ семи человѣкъ. Это были: Іоганнъ Мортонъ Бейдляръ, Яковъ Эрдманъ Старкей, Іоганнъ Плантинъ, Антонъ Родаксъ, Михаилъ Виртъ, Карлъ-Эрнестъ Ницъ и Михаилъ Езовскій. Нѣкоторые изъ этихъ семи актеровъ, кромѣ комедіальнаго дѣйствія, должны были исполнять и другія обязанности по театру: Родаксъ былъ парикмахеромъ, Старкей—портнымъ и т. д. Труппа была отдана въ вѣдѣніе Посольскаго приказа, бывшаго въ то время подъ начальствомъ боярина Ѳедора Алексѣевича Головина, и Кунстъ получилъ оффиціальное званіе—«Царскаго Величества комедіантскаго правителя» (Directeur von Ihro Zarischen Majestät Hof-Komödianten). Къ нему относились очень предупредительно, жалованье платили впередъ и исполняли всѣ его требованія по театральной части.

Первымъ дѣломъ Кунста была, разумѣется, забота о постройкѣ театра или, какъ тогда говорили, «комедіальной храмины». Эта постройка, по указу Царя, находившагося въ то время въ Архангельскѣ, должна была быть окончена какъ можно скорѣе, «безо всякаго мотчанія». Мѣсто для театра было выбрано въ Кремлѣ, «въѣхавъ въ Никольскія ворота на лѣвой сторонѣ». Но дьяки Посольскаго приказа, видимо, очень недовольные этимъ

[1]) По тогдашнему курсу—4,200 рублей. Надо имѣть въ виду, что цѣнность серебрянаго рубля въ началѣ прошлаго столѣтія была въ 12 разъ болѣе нынѣшней; стало быть, содержаніе труппы Кунста стоило, по тому времени, очень дорого. Контрактъ напечатанъ *Е. В. Барсовымъ*: Новыя разысканія о первомъ періодѣ русскаго театра.—Чтенія Общества Исторіи и Древностей россійскихъ, 1882, кн. III, стр. 8—10.

выборомъ, старались убѣдить Головина, что тамъ строить неудобно: «наношено кирпичу, и всякаго лому и земли отъ старыхъ палатъ великія горы». Тогда Головинъ приказалъ строить «комедіальную хоромину» на Красной площади, близъ «тріумфальныхъ избъ». Дьяки опять пришли въ безпокойство; не ожидая отъ новой Царской затѣи ничего добраго, они жалѣли и «знатнаго мѣста», и денегъ, и рѣшились просить, чтобы завѣдываніе постройкою было передано въ Оружейную палату: «намъ такія дѣла не заобычны, и волочиться, ей, государь, не можемъ». Но бояринъ только прикрикнулъ на нихъ: «О комедіи, что дѣлать велѣно, вельми скучаете? Гораздо вы утѣснены дѣлами? Кажется, здѣсь (въ Архангельскѣ) суетнѣе и безпокойнѣе вашего,—дѣлаютъ безскучно. Какъ напередъ сего къ вамъ писано, дѣлайте и спѣшите къ пришествію Великаго Государя анбаръ построить. Скучно вамъ стало!»

Но «московская волокита» сдѣлала еще одно, послѣднее усиліе. Въ новомъ, пространномъ донесеніи дьяки просили позволенія отнести «анбаръ» куда нибудь по дальше отъ Красной площади: «Въ томъ мѣстѣ, государь, подъ то строеніе земли столько не будетъ, а если по нуждѣ и построится, и отъ той хоромины площадь и тріумфальныя свѣтлицы заставятся; а лѣсъ, государь, весьма дорогъ... Да и комедіантъ совершенный ли мастеръ, и съ утѣшныя дѣла станетъ ли подлинно,—невѣдомо и опыту ему не было... А какую комедію готовитъ, и тому принесъ нѣмецкое письмо; а, по разговорамъ, государь, переводчиковъ, слышимъ, что мало въ ней пристоинства. А ежели, государь, хоромы въ такомъ знатномъ мѣстѣ и великимъ иждивеніемъ построятъ, а дѣло у нихъ будетъ малое,—и за то, государь, опасны твоему гнѣву»...

Головинъ отвѣчалъ (8-го октября 1702 года) двумя строками: «О комедіи и о комедіантахъ учините по прежнему моему о томъ къ вамъ письму». Дѣлать было нечего, приходилось повиноваться. Два мѣсяца спустя, «комедіальная храмина» была готова, «а въ ней театрумъ, и хоры, и лавки, и двери, и окна; и внутри ея потолокъ подбитъ, и кровля покрыта, а снаружи обита тесомъ» [1]). Постройка обошлась болѣе тысячи рублей. Хоро-

[1]) *Н. С. Тихонравовъ*: Русскія драматическія произведенія 1672 — 1725 гг., т. I, стр. XXV—XXVI. *Г. Есиповъ*: Сборникъ выписокъ изъ архивныхъ бумагъ о Петрѣ Великомъ, т. II, стр. 311—312. *П. Пекарскій*: Наука и литература при Петрѣ Великомъ, т. I, стр. 422—423. *Н. Поповъ*: Выѣзжіе комедіанты при Петрѣ.—Библіографическія Записки, 1861, стр.

мина имѣла 18 саженъ въ длину, 10—въ ширину и 6—въ вышину; мѣста въ ней были четырехъ разрядовъ: въ 10, 6, 5 и 3 копѣйки; входные билеты или «ярлыки» печатались на толстой бумагѣ и продавались сторожами въ особыхъ «чуланахъ». Обстановка хоромины была, по тогдашнему времени, очень роскошна: на сценѣ было много декорацій, машинъ и разныхъ приспособленій; костюмы также изготовлялись въ изобиліи и отличались изяществомъ, хотя Кунсту и приходилось выслушивать «попрекательныя и укорныя слова», зачѣмъ онъ дѣлаетъ платья только полотняныя и обшиваетъ ихъ мишурой, а не настоящимъ золотомъ. «Не размышляютъ», оправдывался онъ, «аще бы прямое золото было, то при свѣчахъ не яснилось и на театрѣ не тако явилося; а прямымъ (золотомъ) на 100,000 рублевъ нечего дѣлать... Ни которому комедіанту (не) надлежитъ толикое перемѣненіе въ операхъ летаніемъ и махинами смѣтовъ оказать, однако, азъ же творить готовъ», и т. д. Освѣщался театръ сальными свѣчами, причемъ были приняты предосторожности на случай пожара; въ особенности же слѣдившимъ за порядками подъячимъ Посольскаго приказа было велѣно наблюдать, чтобы никто не курилъ.

Спектакли въ этомъ новомъ театрѣ открылись, по всей вѣроятности, на святкахъ 1702—1703 гг. и, конечно, въ первое время давались на нѣмецкомъ языкѣ. Чтобы по возможности скорѣе завести русскій театръ, Головинъ, еще до постройки храмины, приказалъ отдать Кунсту въ ученики десять человѣкъ «изъ русскихъ робятъ, какихъ чиновъ сыщутся, къ тому дѣлу удобныхъ». Они были набраны (въ началѣ октября 1702 года) изъ молодыхъ подъячихъ и посадскихъ и отданы въ науку къ нѣмцу, который обязался «ихъ всякимъ комедіямъ учить съ добрымъ радѣніемъ и со всякимъ откровеніемъ». Въ началѣ 1703 года, по челобитью этихъ учениковъ, что они, «ходя въ Нѣмецкую слободу по вся дни, платьемъ и обувью обносились и испроѣлись», Царь указалъ выдать имъ, «для ихъ скудости», за ученье, съ октября по январь, сто рублей и, затѣмъ, положить жалованье, «смотря по персонамъ,—за кѣмъ дѣла больше, тому дать больше, а за кѣмъ дѣла меньше, тому меньше». Въ слѣдующемъ году число ихъ удвоилось. Вотъ имена этихъ первыхъ русскихъ актеровъ: изъ Ратуши — Ѳедоръ Буслаевъ (получалъ высшій окладъ жалованья—40 рублей въ годъ), Семенъ

415—417. *Е. В. Барсовъ*: Новыя разысканія о первомъ періодѣ русскаго театра. — Чтенія Общества Исторіи и Древностей россійскихъ. 1882, кн. III, стр. 17—20.

Смирновъ, Никита Кондратовъ, Іовъ Невѣжинъ, Петръ Боковъ, Петръ Долговъ, Иванъ Васильевъ меньшой, Яковъ Комарской, Михайло Егоровъ, Гаврило Евсѣевъ; изъ Сибирскаго приказа—Дмитрій Яковлевъ, Михайло Совѣтовъ, Тимоѳей Степановъ; изъ Монастырскаго приказа—Петръ Гнѣвышевъ, Иванъ Потаповъ; изъ посадскихъ, а былъ въ истопникахъ,—Василій Теленковъ, онъ же Шмага пьяный. Изъ дѣлъ Посольскаго приказа видно, что «принципалъ» былъ не совсѣмъ доволенъ прилежаніемъ и аккуратностью своихъ русскихъ учениковъ: онъ просилъ, чтобъ ихъ обязали являться на представленія въ одно время, чего многіе изъ нихъ не исполняли, и рѣшительно отказывался давать имъ костюмы. «Невозможно русскихъ комедіантовъ во всѣхъ комедіяхъ своими теятерскими платьями, перьями, накладными волосами, башмаками, чулками, рукавицами, лентами и иными вещами нарядить, понеже имъ такихъ вещей на полгода не будетъ, а мнѣ больше 1,500 рублевъ стали, опричь турецкихъ и персицкихъ, которые еще готовить надобно»...

Въ концѣ 1703 года Кунстъ умеръ, и его товарищи были отпущены на родину; на нѣкоторое время остались въ Москвѣ только его вдова—Анна, да актеръ Бейдляръ, которые и продолжали заниматься съ русскими учениками. Въ мартѣ 1704 года во главѣ комедійнаго дѣла является уже новое лицо—Отто Фирстъ (по русски переименованный въ Артемія), незадолго передъ тѣмъ пріѣхавшій въ Москву и, по своей спеціальности, вовсе даже и не актеръ, а золотыхъ дѣлъ мастеръ. Какъ и почему онъ пристроился къ театру—неизвѣстно; но, какъ и слѣдовало ожидать, у него скоро начались ссоры и пререканія съ русскими учениками. Послѣдніе жаловались, что онъ ихъ ничему не учитъ, да и не можетъ учить: «и которыя комедіи они, комедіанты, выучили,—и тѣ комедіи, за нерадѣніемъ его въ кумплементахъ и за недознатіемъ въ рѣчахъ, дѣйствуютъ не въ твердости, для того, что онъ, иноземецъ, ихъ русскаго поведенія не знаетъ». Дьяки Посольскаго приказа, съ своей стороны, доносили Головину, что русскіе комедіанты во всю зиму 1704 года «дѣйствовали только три комедіи, и многіе безъ дѣла праздны пребываютъ, а для ученія особо комедій никакихъ не дѣйствуютъ», и предлагали «впредь, для лучшаго обученія комедій, дѣйствовать имъ явственно», т. е. публично. Съ своей стороны, русскіе актеры, недовольные Фирстомъ, просили его отъ комедійнаго дѣла убрать, а, для смотрѣнія за комедіей, выбрать изъ нихъ же одного или двухъ учениковъ. Но эта просьба не была исполнена.

Въ 1705 году на Фирста стали поступать жалобы, что онъ совсѣмъ распустилъ свою труппу, которая дѣла не дѣлаетъ, а только пьянствуетъ да безчинствуетъ. Въ поданномъ Головину подробномъ докладѣ читаемъ:

«Ученики комедіанты русскіе безъ указу ходятъ всегда со шпагами, и многіе не въ шпажныхъ поясахъ, но въ рукахъ носятъ, и, непрестанно по гостямъ въ нощныя времена ходя, пьютъ. И въ рядѣхъ у торговыхъ людей товары емлютъ въ долги, а денегъ не платятъ. И всякіе задоры съ тѣми торговыми и иныхъ чиновъ людьми чинятъ, придираясь къ безчестію, чтобы съ нихъ что взять нахально. И для тѣхъ взятковъ ищутъ безчестій своихъ, и тѣхъ людей волочатъ и убыточатъ въ разныхъ приказѣхъ, мимо Государственнаго Посольскаго приказу, гдѣ они вѣдомы. И, взявъ съ тѣхъ людей взятки, мирятся, не дожидаясь по тѣмъ дѣламъ указу; а инымъ торговымъ людямъ бороды рѣжутъ, для такихъ же взятковъ. И въ томъ на тѣхъ комедіантовъ разныхъ чиновъ людей словесное многое челобитье. А комедій, которыя, по приказу боярина Өеодора Алексѣевича (Головина), велѣно имъ списывать, писать не хотятъ, а тѣ комедіи, для лучшаго обученія, належитъ имъ списывать.

«А въ Посольскомъ приказѣ тѣмъ комедіантомъ вышеупомянутыхъ непристойныхъ дѣлъ чинить заказываютъ, однакожъ, они такъ приказъ презираютъ и чинятся во всемъ не послушны; а именно въ вышеупомянутыхъ причинахъ явились комедіанты:

«Василей Теленковъ (онъ же Шмага пьяной), да Романъ Амосовъ, взявъ въ ряду у торговаго человѣка, у Иванова сына Полунина, сукна и нехотя денегъ платить, били челомъ въ Ратушѣ, мимо Посольскаго приказу, въ безчестьѣ, и въ томъ волочили его многое время и потомъ, нѣчто съ него взявъ, помирились.

«А нынѣ тотъ же комедіантъ Василей Теленковъ билъ челомъ, мимо Посольскаго приказу, въ Судномъ приказѣ на ратушнаго подъячаго Якова Новикова въ безчестьѣ же, а, по свидѣтельству постороннихъ людей, явилось, что въ томъ задоръ и брань была отъ него, комедіанта, а не отъ того подъячаго.

«И для того посыланы изъ Посольскаго приказу по него, комедіанта, приставы, чтобъ его въ томъ унять. И онъ, комедіантъ, въ Посольской приказъ по многое время не пошелъ.

«А потомъ, октября въ 30-й день, изъ Посольскаго приказу отъ

дьяковъ посыланъ къ нему комедіантъ Ѳедоръ Буслаевъ говорить, чтобъ онъ такихъ противныхъ дѣлъ чинить пересталъ. И онъ, комедіантъ Василей Теленковъ, ему, Ѳедору, говорилъ съ великимъ крикомъ, что онъ никого не слушаетъ и не боится, и судить его некому, и при томъ многія противныя слова говорилъ. И того числа тотъ комедіантъ въ Посольскомъ приказу сысканъ и до указу велѣно его содержать въ приказѣ.

«А въ комедіи дѣйствіе комедійное за нимъ не станетъ, потому что не во многихъ комедіяхъ дѣйство его есть, и дѣла за нимъ мало, только безчестья много; а у того дѣла и быть онъ не потребенъ. А есть ученики комедійные русскіе добрые, которымъ велѣно быть до убылыхъ окладовъ въ прибыли [1]).

«И о тѣхъ ослушникахъ и безчинникахъ что чинить?»

Бояринъ Головинъ положилъ на этомъ докладѣ такую резолюцію:

«Комедіанта пьянаго Шмагу, взявъ въ приказъ, высѣките батоги; да и впредь его, также и иныхъ, буде кто изъ нихъ, комедіантовъ, явится въ какомъ плутовствѣ, по тому же, взявъ въ приказъ, чините имъ наказаніе, смотря по винѣ, кто чего достоинъ, не отписывая ко мнѣ» [2]).

Въ теченіе 1704 года труппа Фирста давала представленія на нѣмецкомъ и русскомъ языкахъ, а начиная съ 1705 года—только на русскомъ. Въ нѣмецкихъ пьесахъ женскія роли исполняли: дѣвица Іоганна фонъ-Вилихъ и жена доктора Гермина Паггенкампфъ (по русски передѣланная въ «Поганкову»). Впрочемъ, по свидѣтельству самого Фирста, обѣ онѣ находились въ «комедійномъ дѣйствіи» только полгода, за что и было имъ выдано жалованье: Паггенкампфъ—200 рублей, а Вилихъ—95 рублей. Русскихъ актрисъ въ тѣ времена еще не было и въ поминѣ.

Спектакли давались два раза въ недѣлю—по понедѣльникамъ и четвергамъ. Въ лѣтніе дни сборъ доходилъ до 24 рублей, потому что спектакли бывали днемъ; въ осеннее же время спектакли пришлось давать вечеромъ, и зрителей было такъ мало, что иногда сборъ падалъ до 1½ рубля. Объяснялось это еще и тѣмъ, что «сверхъ комедійнаго платежу, по воротамъ вездѣ платятъ двойной платежъ, какъ въ комедію, такъ и изъ комедіи». Ради облегченія посѣтителей и усиленія театральныхъ сборовъ,

[1]) Т. е. сверхъ комплекта. По спискамъ 1705—1706 гг. всѣхъ учениковъ считалось болѣе двадцати.

[2]) *П. Пекарскій:* Наука и литература при Петрѣ Великомъ, т. I, стр. 425—426.

Государь, 5-го января 1705 года, указалъ: «Комедіи на русскомъ и нѣмецкомъ языкахъ дѣйствовать, и при тѣхъ комедіяхъ музыкантамъ на разныхъ инструментахъ играть въ указные дни въ недѣлѣ, въ понедѣльникъ и въ четвергъ, и смотрящимъ всякихъ чиновъ людямъ, россійскаго народа и иноземцамъ, ходить повольно и свободно, безо всякаго опасенія; а въ тѣ дни воротъ городовыхъ по Кремлю, по Китаю городу и по Бѣлому городу въ ночное время до 9-го часу ночи не запирать, и съ проѣзжихъ указной по воротамъ пошлины не имать, для того, чтобы смотрящіе того дѣйствія ѣздили въ комедію охотно» [1]).

Впрочемъ, несмотря на этотъ указъ, театральные сборы продолжали падать; зданіе «комедіальной храмины» требовало ремонта, а денегъ на этотъ расходъ не было. Въ 1707 году дѣятельность Фирста совсѣмъ прекратилась, и какой то Корчминъ, «за именнымъ Великаго Государя указомъ», началъ разбирать «комедіальную храмину»; эта разборка была скоро остановлена, но Корчминъ уже успѣлъ многое перепортить, а на починку, по отзыву Посольскаго приказа, денегъ взять было неоткуда [2]). Государь и Дворъ оставили Москву, переселившись въ новую столицу, и театръ, «великимъ иждивеніемъ» возведенный на Красной площади, пересталъ существовать. Полуразрушенное зданіе стояло еще нѣсколько лѣтъ и, кажется, около 1713 года было окончательно сломано.

Такимъ образомъ, первый публичный театръ въ Москвѣ, вмѣстѣ съ учрежденною при немъ школою драматическаго искусства, подъ управленіемъ нѣмецкихъ «принципаловъ», просуществовалъ, съ грѣхомъ пополамъ, не болѣе четырехъ лѣтъ (съ конца 1702 года до конца 1706 года). Репертуаръ Кунста (и потомъ — Фирста) состоялъ изъ тѣхъ же самыхъ пьесъ, которыя во второй половинѣ XVII столѣтія разыгрывались повсюду въ Германіи странствующими актерскими компаніями. Это были грубыя сценическія передѣлки

[1]) *Е. В. Барсовъ:* Новыя разысканія о первомъ періодѣ русскаго театра. — Чтенія Общества Исторіи и Древностей россійскихъ, 1882. кн. III, стр. 24.

[2]) Въ 1709 году сдѣланъ былъ осмотръ театральнаго дома и имущества; оказалось: «картинъ комедіантскихъ (декорацій) большихъ и среднихъ на полотнѣ 80 въ рамахъ простыхъ бѣлыхъ, да 1 картина безъ рамъ изодрана, да рамы простыя бѣлыя, а, кромѣ того, иныхъ никакихъ нѣтъ... Припасовъ и столовъ, кромѣ скамей, нѣтъ... Да при той же комедійной храминѣ въ двухъ свѣтлицахъ въ 7 окнахъ оконницы слюдныя ветхи и изломаны; хотя же тамъ печи и есть, но нагрѣвать ими невозможно». *П. Пекарскій*: Наука и литература при Петрѣ Великомъ, т. I, стр. 427.

сюжетовъ, собранныхъ съ міру по ниткѣ, изъ разныхъ литературъ—нѣмецкой, французской, англійской, испанской, итальянской,—изъ старинныхъ хроникъ, исторій, модныхъ «придворныхъ» романовъ и ученыхъ драмъ и трагедій,—передѣлки, приспособленныя къ вкусамъ и пониманію неграмотной балаганной толпы и въ изобиліи украшенныя всевозможными эффектами. Обыкновенно эти пьесы даже и не записывались въ полномъ своемъ составѣ: литература, въ своей ученой замкнутости, считала себя слишкомъ важною для того, чтобы дать пріютъ этимъ безформеннымъ произведеніямъ бродячихъ комедіантовъ. Тексты ходили по рукамъ въ видѣ тетрадокъ, расписанныхъ на отдѣльныя роли, хранились у «принципаловъ» и у отдѣльныхъ актеровъ и передавались изъ поколѣнія въ поколѣніе въ постоянно мѣняющемся, не закрѣпленномъ окончательно видѣ, часто только въ общихъ очеркахъ и программахъ. Записывать, и тѣмъ болѣе—печатать ихъ не было надобности: публика, для которой назначались эти пьесы, не умѣла читать,—она только смотрѣла; актеры же, большею частью, импровизировали подробности своихъ ролей, подготовляясь къ этому репетиціями, такъ что имъ достаточно было знать лишь общій планъ пьесы и характеры отдѣльныхъ дѣйствующихъ лицъ. Кромѣ того, каждая труппа ревниво охраняла свои пьесы отъ посторонняго любопытства, какъ свою исключительную собственность. Когда отъ Кунста потребовали, чтобъ онъ далъ свою комедію «на письмѣ» въ Посольскій приказъ, для перевода, онъ поставилъ на видъ, что это не принято въ театральномъ дѣлѣ: «Не долженъ есмь комедіи свои отдавать и переводить, наипаче же русскихъ научать; вѣжества же ради, не отказываю». Да и то не всѣ свои пьесы онъ далъ въ полномъ видѣ: нѣкоторыя изъ нихъ были записаны только въ видѣ сценарія и назывались «перечневыми».

Обыкновенное названіе такихъ пьесъ было — «комедія» или «дѣйство» (по нѣмецки—Hauptaction, «главное дѣйство», въ отличіе отъ мелкихъ пьесокъ, Nachkomödien, которыя давались иногда послѣ главной). Дѣйствующими лицами въ нихъ непремѣнно были люди именитые или знаменитые—цари, герои, полководцы; затѣмъ, не менѣе обязательно было присутствіе «дурацкой персоны»—Гансвурста, въ его разнообразныхъ воплощеніяхъ. Зритель видѣлъ передъ собой удивительнѣйшіе подвиги историческихъ или баснословныхъ героевъ, кровавые ужасы рядомъ съ напыщенною галантностью влюбленныхъ принцевъ и принцессъ и кабацкимъ

остроуміемъ Гансвурста, волшебства и превращенія, «махины и летаніе» сны и привидѣнія, небо и адъ,—и все это въ вычурномъ и причудливомъ соединеніи съ торжественно-поучительными аллегоріями, смѣхотворными интермедіями, танцами, сраженіями, хорами, аріями, иллюминаціей и фейерверкомъ. Языкъ ихъ съ одной стороны отзывался торжественнымъ этикетомъ придворной литературы XVII столѣтія, а съ другой—нравами базара или грязной трущобы, съ грубѣйшею площадною рѣчью и самыми циническими выходками, изумившими отсутствіемъ «пристоинства» даже подъячихъ Посольскаго приказа...

До насъ дошли, въ спискахъ болѣе или менѣе полныхъ, русскіе переводы шести пьесъ изъ репертуара московской «комедіальной храмины» [1]; девять другихъ пьесъ не сохранились въ переводахъ и извѣстны намъ только по заглавіямъ. Въ ряду уцѣлѣвшихъ «дѣйствъ» является комедія à grand spectacle о Баязетѣ и Тамерланѣ, разыгрывавшаяся еще въ 70-хъ годахъ XVII вѣка въ комедійной палатѣ Царя Алексѣя Михайловича, въ селѣ Преображенскомъ. Затѣмъ слѣдуютъ:

Комедія «Сципіо Африканъ, вождь римскій, и погубленіе Софонизбы, королевы нумидійскія»,—балаганная передѣлка «ученой» трагедіи чиннаго и скучнаго нѣмецкаго писателя фонъ-Лоэнштейна (1666 г.), сильно сокращенная и оживленная прибавкою шутовской роли «издѣвочнаго слуги», съ неизбѣжными для такихъ ролей потасовками.

«Честный измѣнникъ или Арцухъ (т. е. герцогъ) Фридерико фонъ-Поплей и Алоизія, супруга его»,—такая же вольная передѣлка итальянской трагедіи Чиконьини:—«Il Tradimento per l'onore overo Il vendicatore pentito» (1668 г.).

«Принцъ Пикельгярингъ (скоморохъ) или Жоделетъ, самый свой тюрьмовый заключникъ»,—своеобразная, крайне грубая и циничная переработка комедіи Томаса Корнеля—«Le Geôlier de soi-même ou Jodelet Prince» (1655 г.), въ свою очередь заимствованной изъ пьесы Кальдерона—«Самъ у себя подъ стражей». Въ нашей передѣлкѣ пьеса обращена въ невозможную галиматью, среди которой выдѣляется только одинъ скоморохъ Жоделетъ съ своими сплошь непристойными выходками, бранью и дракой. Эта ничѣмъ не стѣсняющаяся гансвурстіада можетъ служить образцомъ коми-

[1]) Изданы академикомъ *Н. С. Тихонравовымъ* въ книгѣ: «Русскія драматическія произведенія 1672—1725 гг.». Два тома. Спб. 1874.

ческихъ сценъ нѣмецкаго народнаго театра XVII столѣтія: для балаганной публики, какъ въ ужасномъ, такъ и въ смѣшномъ, нужны были самыя рѣзкія, вопіющія крайности, съ одной стороны — каннибальская бойня, съ другой — безшабашное сквернословіе. Петръ Великій, любившій иногда крѣпко пошутить, былъ, однако, не особенно доволенъ подобными представленіями. По свидѣтельству Бассевича, «вкусъ Императора, всегда вѣрный и здравый, даже въ искусствахъ, не совсѣмъ ему знакомыхъ, побудилъ его обѣщать премію актерамъ, если они дадутъ трогательную пьесу, безъ этой любви, которую всюду навязываютъ (что надоѣдало Царю), и веселый фарсъ безъ шутовства. Конечно, представленныя по этому случаю пьесы были неудачны, но, для поощренія актеровъ, награда все таки была имъ выдана» [1]).

«Комедія о Донъ-Янѣ и Донъ-Педрѣ», отъ которой до насъ дошло только послѣднее дѣйствіе,—передѣлка пьесы, написанной въ 1659 году на тему Донъ-Жуана парижскимъ актеромъ де-Вилле, подъ заглавіемъ— «Le Festin de Pierre ou Le Fils criminel». Сдѣлавшись достояніемъ нѣмецкихъ бродячихъ труппъ, пьеса, конечно, подверглась обычной переработкѣ: нравоучительныя разсужденія, а также и сцены, замедлявшія ходъ дѣйствія, были отброшены, а комическій элементъ усиленъ.

Наконецъ, послѣдняя изъ дошедшихъ до насъ пьесъ—«Порода (т. е. рожденіе или происхожденіе) Геркулесова, въ ней же первая персона Юпитеръ». Это—не что иное, какъ мольеровскій «Амфитріонъ», и притомъ— не въ передѣлкѣ, а въ близкомъ переводѣ съ подлинника. Почему именно эта, а не какая нибудь другая комедія Мольера, была выбрана для перевода— рѣшить трудно. Можетъ быть, эта придворная пьеска, небольшая по объему, забавная, но безъ особеннаго шутовства, привлекла вниманіе оригинальностью появленія на сценѣ двойниковъ—Амфитріона и Созіи; можетъ быть, на ней остановились именно, какъ на комедіи придворной; а, можетъ быть, и то, что она оказалась легче другихъ пьесъ Мольера, доступнѣе для пониманія и для перевода.

Переводчиками всѣхъ этихъ пьесъ были подъячіе Посольскаго приказа, которымъ было очень нелегко справляться съ такою необычною для нихъ задачею, тѣмъ болѣе, что и русскій языкъ того времени былъ со-

[1]) Записки о Россіи при Петрѣ Великомъ, извлеченныя изъ бумагъ графа Бассевича, стр. 153.

всѣмъ не приспособленъ къ передачѣ напыщенныхъ словоизвитій нѣмецкой ходульной трагедіи. Переводчики «брели» по книгѣ, стараясь какъ можно ближе держаться подлинника и испещряя свою рѣчь всевозможными германизмами; нерѣдко они, видимо, сами не понимали того, что переводили,—и получалась такая нескладица, въ которой, не зная подлинника, нѣтъ возможности разобраться. Только «издѣвочныя рѣчи» и грубо-комическія выходки дурацкихъ персонъ передавались съ замѣчательнымъ умѣньемъ: видно, что здѣсь переводчикъ вполнѣ овладѣвалъ и оригиналомъ, и собственною рѣчью. Каково же было положеніе тѣхъ учениковъ—первенцевъ русскаго драматическаго искусства, которые должны были заучивать эту галиматью наизусть и выразительно произносить ее со сцены? Понятно, что они, «за недознатіемъ въ рѣчахъ, дѣйствовали не въ твердости». И много ли понимали зрители, слушая въ театрѣ, напримѣръ, такія рѣчи:

«Удовольствованія полное время, когда мы веселость весны безъ препятія и овощь любви безъ зазрѣнія употребляти могли. Пріиди, любовь моя! Поволь чрезъ смотрѣніе нашихъ цвѣтовъ очеса и чрезъ изрядное вонееіе чувствованія нашего наполнить» и т. д. [1]).

Впрочемъ, для зрителей суть представленія заключалась не въ словахъ, а въ дѣйствіи, которое привлекало ихъ тѣмъ болѣе, чѣмъ болѣе въ немъ было разныхъ сценическихъ эффектовъ. Яркіе, блестящіе костюмы актеровъ, музыка, пѣніе, танцы, выстрѣлы, фейерверкъ и драка—вотъ что придавало представленію особенный интересъ; въ такой обстановкѣ даже ни съ чѣмъ несообразныя рѣчи пріобрѣтали какое то особенное, таинственное значеніе...

Среди не дошедшихъ до насъ пьесъ, игранныхъ на сценѣ «комедіальнаго дома», были: комедія—о Ѳранталпеѣ, царѣ эпирскомъ, и о Мирандонѣ, сынѣ его, комедія—объ Александрѣ Македонскомъ (Alexanders Liebeskrieg), сценическая обработка—трагедіи Грифіуса «Папиніанъ» и такая же обработка—извѣстной повѣсти о трирской графинѣ Геновефѣ, «шутовская» комедія «О докторѣ битомъ» (или «Докторъ принужденный» — «Der gezwungene Arzt»), переведенная изъ Мольера («Le Médecin malgré lui»), и еще двѣ «перечневыя» комедіи, тоже названныя «шутовскими» и обработанныя однимъ изъ русскихъ учениковъ Кунста, Семеномъ Смирновымъ.

[1]) «Честный измѣнникъ», комедія (см. *Н. С. Тихонравовъ*: Русскія драматическія произведенія 1672—1725 гг., т. II. стр. 198).

Весь этотъ репертуаръ нѣмецкихъ балагановъ, занесенный къ намъ Кунстомъ и его товарищами, не имѣлъ и не могъ имѣть большаго образовательнаго значенія и не оставилъ замѣтныхъ слѣдовъ въ нашей дальнѣйшей литературѣ. Нѣмецкія «комедіи» были совершенно чужды русской жизни того времени, не имѣли никакихъ точекъ соприкосновенія съ нашими нравами и понятіями; стало быть, и интересъ, возбуждаемый этими спектаклями, могъ быть только внѣшнимъ и скоропреходящимъ. Напудренная декламація Лоэнштейна или Грифіуса, патетическіе и сентиментальные монологи Чиконьини, трогательныя чувства злополучной Геновефы— были совершенно необычны и непонятны для русскаго зрителя, воспитаннаго въ иной обстановкѣ, привыкшаго мыслить и чувствовать совсѣмъ иначе. Это были сѣмена, случайно занесенныя на почву, совершенно для нихъ непригодную, и потому не давшія ростковъ. Они явились въ то время, когда наша новая литература только что начинала складываться, и скоро исчезли изъ обихода, уступая мѣсто инымъ, новымъ вліяніямъ, тѣмъ болѣе, что это были произведенія чисто сценическія, а не литературныя.

Кромѣ пьесъ обычнаго своего репертуара, Кунсту и его сотрудникамъ приходилось иногда сочинять и разыгрывать особыя пьесы въ прославленіе успѣховъ русскаго оружія. Такъ, въ 1702 году приказано было сочинить «тріумфальную комедію» по случаю взятія Шлиссельбурга. Кунстъ увѣрялъ, что «никакой комедіантъ на свѣтѣ вовсе новую, невиданную и неслыханную комедію въ недѣлю на письмѣ изготовить и въ три недѣли сказать и дѣйствовать можетъ; онъ же, Кунстъ, любви ради и униженной должности противъ Царскаго Величества, то на себя принимаетъ и совершитъ». При этомъ онъ просилъ только, «для удобнаго подлинника, дать ему на письмѣ, какимъ поведеніемъ тотъ городъ взятъ». Въ декабрѣ 1704 года подобный же приказъ былъ данъ Фирсту: «Велите комедіантамъ», писалъ Головинъ, «учинить комедію торжественную на русскомъ и нѣмецкомъ языкахъ, и, чтобъ они оную изучили къ пришествію Великаго Государя къ Москвѣ, конечно, имъ съ подтвержденіемъ велите дѣлать ту комедію». Изъ Посольскаго приказа отвѣчали, что, по словамъ Фирста, «комедія новая тріумфальная на нѣмецкомъ и русскомъ языкахъ у него къ пришествію Великаго Государя будетъ готова, да и спускательныя вещи (фейерверкъ) у него будутъ же». Эта комедія, конечно, имѣла содержаніемъ новые успѣхи нашего оружія въ Ливоніи—взятіе Юрьева и Нарвы.

Царевна Наталья Алексѣевна

Дочь Царя Алексѣя Михайловича.

Родилась 22-го августа 1673 года. Скончалась 18-го іюня 1716 года.

Съ литографированнаго портрета, рисованнаго художникомъ Борелемъ.

Подобныя «тріумфальныя дѣйства» были въ ту пору въ большой модѣ при дворахъ нѣмецкихъ государей, особенно—въ Вѣнѣ, гдѣ надъ ихъ сочиненіемъ трудились іезуиты; у насъ же изобрѣтеніе ихъ составляло особую спеціальность Московской Славяно-Латинской Академіи.

Въ началѣ 1707 года, въ то время, когда опустѣла и заглохла «комедіальная храмина» на Красной площади, младшая сестра Петра Великаго, Царевна Наталья Алексѣевна, завела домашній театръ въ своемъ дворцѣ, въ селѣ Преображенскомъ, бывшемъ нѣкогда (1672 г.) колыбелью русской драмы. Сюда, по приказанію Царевны, было взято все «уборство» изъ «комедіальной храмины»; труппа составилась изъ русскихъ актеровъ, которые давали какъ переводныя пьесы изъ репертуара Кунста, такъ и оригинальныя—библейскаго или тріумфальнаго содержанія. Есть извѣстіе, что Царевна Наталья и сама пробовала писать для сцены: по словамъ Бассевича, она сочинила двѣ пьесы, расположенныя по очень удачному плану, въ которыхъ были подробности, не лишенныя красоты; но недостатокъ актеровъ помѣшалъ представить ихъ на сценѣ [1]). Года два или три спустя, Царевна переселилась въ Петербургъ и здѣсь также устроила общедоступный и безплатный театръ, для помѣщенія котораго былъ выбранъ огромный пустой домъ, гдѣ устроили партеръ и ложи. По свидѣтельству мекленбургскаго резидента Вебера, труппа этого театра состояла изъ десяти актеровъ и *актрисъ* (это—первое упоминаніе о русскихъ актрисахъ); всѣ они были природные русскіе, ничего не видавшіе, кромѣ Россіи; роль арлекина (т. е. Гансвурста) исполнялась однимъ оберъ-офицеромъ [2]).

Съ отъѣздомъ Царевны въ Петербургъ, спектакли въ Преображенскомъ, однако же, не прекратились: ихъ приняла подъ свое покровительство Царица Прасковья Ѳедоровна (вдова Царя Іоанна Алексѣевича) и въ особенности—ея старшая дочь, Екатерина Іоанновна, Герцогиня Мекленбургская. Такимъ образомъ, Преображенскій театръ просуществовалъ до половины 20-хъ годовъ прошлаго вѣка. Камеръ-юнкеръ Берхгольцъ, не разъ бывавшій въ этомъ театрѣ, разсказываетъ [3]), что онъ былъ устроенъ очень изящно, только костюмы были не особенно хороши и зрительный залъ освѣщался со сцены, такъ что, когда опускался занавѣсъ, всѣ сидѣли въ

[1]) Записки о Россіи при Петрѣ Великомъ, извлеченныя изъ бумагъ графа Бассевича, стр. 152.

[2]) *Weber*: Das Veränderte Russland, т. I, стр. 228.

[3]) Дневникъ камеръ-юнкера Берхгольца, ч. 2-я, стр. 316—318.

Царица Прасковья Өедоровна

Супруга Царя Іоанна Алексѣевича.

Родилась 12-го октября 1664 года. Скончалась 13-го октября 1723 года.

Съ литографированнаго портрета, рисованнаго художникомъ Борелемъ.

Царевна Екатерина Іоанновна

Дочь Царя Іоанна Алексѣевича.

Родилась 24-го октября 1691 года. Скончалась 24-го іюля 1733 года.

Съ литографированнаго портрета, рисованнаго художникомъ Борелемъ.

потемкахъ; мошенники пользовались этимъ и дѣлали набѣги на карманы зрителей.

На эти спектакли собиралось, безплатно, довольно большое и смѣшанное общество; Герцогиня сама распоряжалась представленіемъ и находилась, большею частью, за кулисами. Труппа состояла изъ любителей, въ числѣ которыхъ были благородныя дамы и дѣвицы и профессіональные актеры. Герцогиня, говоритъ Берхгольцъ въ своемъ «Дневникѣ» (15-го ноября 1722 года), удивительно веселаго нрава; она много шутила и, между прочимъ, разсказывала, что актеру, игравшему роль короля, вчера еще было дано двѣсти ударовъ батогами за то, что онъ, обнося по городу афиши, вмѣстѣ съ тѣмъ выпрашивалъ себѣ деньги, что́ ставило Герцогиню въ непріятное положеніе. Товарищъ актера и соучастникъ въ его продѣлкѣ былъ тоже наказанъ батогами и выгнанъ вонъ. Взятыя ими деньги были возвращены лицамъ, которыя ихъ дали. Берхгольцу показалось удивительнымъ, что актеръ, такъ недавно высѣченный, игралъ опять вмѣстѣ съ благородными любительницами драматическаго искусства: одна изъ нихъ была княгиня, а другая—дочь маршала вдовствующей Царицы. Иногда въ Преображенскомъ, ради иностранныхъ гостей, давались и нѣмецкіе спектакли,—конечно, тоже любителями.

Въ самой Москвѣ, послѣ разрушенія публичной «комедіальной храмины», завелся театръ въ большомъ госпиталѣ: здѣсь, въ узкомъ и невзрачномъ сараѣ, на святкахъ и на масляницѣ, давали представленія ученики хирургической школы. Для объясненія этого факта, на первый взглядъ довольно страннаго, слѣдуетъ имѣть въ виду, что начальникъ московскаго госпиталя, докторъ Бидло, постоянно старался привлекать въ свою хирургическую школу учениковъ Славяно-Латинской Академіи, гдѣ разнаго рода «акціи» или «дѣйства» входили, можно сказать, въ программу преподаванія. Госпитальный театръ существовалъ довольно долго: Берхгольцъ посѣтилъ его на святкахъ 1722—1723 гг., а, двадцать лѣтъ спустя, академикъ Штелинъ въ томъ же театрѣ смотрѣлъ комедію о Баязетѣ и Тамерланѣ [1]). Эти спектакли посѣщались довольно охотно; иногда на нихъ присутствовалъ и самъ Государь, награждавшій молодыхъ любителей за ихъ труды. О репертуарѣ этого театра мы имѣемъ лишь самыя скудныя свѣдѣнія.

[1]) *J. v. Stählin:* Zur Geschichte des Theaters in Russland.—Beilagen zum Neuveränderten Russland, ч. I, стр. 398.

Берхгольцъ видѣлъ пьесу, заимствованную изъ исторіи Александра Македонскаго и Дарія. Она состояла изъ 18-ти актовъ, изъ которыхъ 9 давались за одинъ разъ, а остальные—на другой день; между актами были забавныя интермедіи, которыя всегда оканчивались потасовкой. Пьеса была серьезнаго содержанія, но исполнялась дурно.

По другимъ извѣстіямъ, госпитальные ученики разыгрывали комедію о «Евдонѣ и Берѳѣ», передѣланную изъ очень популярной въ свое время нѣмецкой повѣсти. Можетъ быть, къ этому же театру слѣдуетъ пріурочить двѣ пьесы, впервые напечатанныя мною по рукописямъ [1]): комедіи объ «Индрикѣ и Мелендѣ» и «о Кирѣ, царѣ персидскомъ, и Томирѣ, царицѣ скиѳской». Первая передѣлана изъ повѣсти; вторая, повидимому, — оригинальное сочиненіе. Обѣ эти пьесы, совсѣмъ дѣтскія по своей фактурѣ, написаны риѳмованною прозой, въ стилѣ нашихъ лубочныхъ текстовъ, и разбиты на коротенькія явленія (въ первой—19, во второй—8). При всей своей наивности и неумѣлости, эти комедіи заслуживаютъ вниманія, какъ первыя попытки самостоятельной работы въ области свѣтской драматической литературы, какъ первый лепетъ зарождающейся русской драмы. Молодые люди, заинтересовавшіеся театральнымъ дѣломъ, видимо, относились къ нему, какъ истинные любители, съ большимъ одушевленіемъ и энергіей. Образцомъ для нихъ служила съ одной стороны нѣмецкая труппа и привезенный ею репертуаръ, а съ другой—академическая школьная драма; но въ то же время они были совершенно свободны отъ театральной рутины, которая выработывалась среди профессіональныхъ актеровъ и драматурговъ, и не были связаны никакими условіями правильно организованной сцены, потому что эти условія были имъ совершенно незнакомы. Они искали новыхъ сюжетовъ для своихъ комедій въ повѣствовательной литературѣ, которая въ тѣ времена была въ большомъ ходу, выбирали предметы интересные и вполнѣ доступные для необразованнаго зрителя и, стараясь угодить своей публикѣ, усвоили для своихъ пьесъ складную рѣчь. Этимъ и обусловливался ихъ успѣхъ, вызывавшій даже подражанія: мы имѣемъ извѣстія, что на святкахъ и на масляницѣ разныя компаніи молодыхъ школьниковъ и подъячихъ нерѣдко устраивали въ какомъ нибудь сараѣ публичный театръ и давали, за недорогую плату, незатѣйливыя представленія.

Наряду съ этими комедіями, передѣланными изъ повѣстей, госпиталь-

[1]) Въ приложеніи къ 1-му тому моей «Исторіи русскаго театра». Спб. 1889.

ные ученики (и ихъ подражатели) разыгрывали также и «духовныя дѣйства», что было вполнѣ естественно, потому что большинство этихъ актеровъ-любителей, по первоначальному своему воспитанію, принадлежало къ духовной школѣ. До насъ дошла драматизированная «Исторія о царѣ Давидѣ и о сынѣ его Соломонѣ премудромъ», представляющая, по манерѣ письма, большое сходство съ комедіею объ Индрикѣ и Мелендѣ,—также написанная «складною» риѳмованною прозою и раздѣленная на коротенькія явленія. Кромѣ того, мы имѣемъ небольшую программу дѣйства «О святой мученицѣ Евдокіи», составленнаго по ея житію безъ всякихъ аллегорическихъ прикрасъ. Наконецъ, въ числѣ книгъ, оставшихся послѣ царевны Натальи Алексѣевны, упоминаются: «Дѣйствіе о Георгіи и Плакидѣ», «тетрадь письменная, по которой дѣйствовано въ комедіи», и пьеса—«Искупленіе человѣка отъ паденія его» [1]).

Важною составною частью всѣхъ спектаклей того времени, какъ духовныхъ, такъ и свѣтскихъ, были интермедіи или, по русской тогдашней терминологіи, «посредствія», «междувброшенныя забавныя игралища», «междорѣчія». Это—небольшія сценки бытоваго содержанія, взятыя изъ домашней или уличной жизни и разыгрывавшіяся въ промежуткахъ между дѣйствіями «главной», серьезной пьесы, для развлеченія зрителей. Въ Германіи, а затѣмъ—въ Польшѣ и у насъ въ Малороссіи, онѣ съ давнихъ поръ составляли необходимую принадлежность аллегорически-нравоучительнаго «школьнаго дѣйства»; тоже было и въ Москвѣ, когда въ Славяно-Латинской Академіи водворились кіевскіе порядки, а вмѣстѣ съ ними и школьная драма. Эти комическія пьески, обильно посыпанныя крѣпкою солью площаднаго острословія, могли разыгрываться совершенно самостоятельно, вполнѣ независимо отъ «главнаго дѣйства» и, по своей легкости и незамысловатости, служили очень удобнымъ матеріаломъ для самодѣльнаго любительскаго балагана. Мы имѣемъ извѣстіе, что ученики госпитальной школы, а также

---

[1]) Послѣ смерти Царевны (1716 г.), всѣ бывшія у нея «книги комедіантскія» были отосланы въ санктпетербургскую типографію и сложены въ амбарѣ, вмѣстѣ съ изданіями этой типографіи. Амбаръ стоялъ на Петербургской сторонѣ, около крѣпости, и его часто заливало водой во время наводненій; отъ этого, а также и отъ коноплянаго масла, положеннаго кстати съ книгами, большая часть ихъ, при разборкѣ, оказывались негодными. Послѣ 1723 года о нихъ уже и не упоминается: надо полагать, что онѣ всѣ погибли въ одно изъ наводненій. *П. Пекарскій:* Наука и литература при Петрѣ Великомъ, т. I, стр. 430.

и студенты Московской Академіи, въ компаніи съ подъячими, разыгрывали, между прочимъ, «Соломона и гаера». Это были, по всей вѣроятности, шутовскія сцены Соломона и Морольфа, которыя и до сихъ поръ еще входятъ въ составъ бѣлорусскаго «вертепнаго» дѣйства (рождественской кукольной комедіи). Берхгольцъ и Штелинъ сообщаютъ, что въ спектакляхъ московскаго госпиталя видное мѣсто занимали арлекинады, кончавшіяся обыкновенно потасовкой. До насъ дошелъ цѣлый рядъ подобныхъ сценъ, какъ южно-русскихъ, такъ и московскихъ. Первыя отличаются вѣрнымъ воспроизведеніемъ различныхъ сторонъ народной жизни и нерѣдко—большимъ юморомъ; въ послѣднихъ мы имѣемъ дѣло, чаще всего, съ самымъ первобытнымъ и грубымъ комизмомъ. Такъ, напримѣръ, сохранилось нѣсколько интермедій, въ которыхъ главнымъ дѣйствующимъ лицомъ является *гаеръ*—русское воплощеніе Гансвурста; содержаніемъ ихъ служатъ въ высшей степени циничныя приключенія гаера съ старухой, молодкой, пьянымъ мужикомъ, сцены молодки съ шляхтичемъ, продажа гаера цыганомъ купцу и т. д. Читая эти интермедіи, удивляешься, какъ могли быть представлены на сценѣ изображаемыя въ нихъ дѣйствія и какою беззастѣнчивостью отличалась публика, передъ которою можно было ихъ разыгрывать. Впрочемъ, нравы начала XVIII вѣка были далеко не тѣ, что въ наше время,—и не въ одной только Россіи: знатная англичанка, леди Монтэгью, разсказываетъ о видѣнномъ ею въ 1716 году въ Вѣнѣ представленіи «Амфитріона» съ такими подробностями, которыя въ наше время совершенно невозможны въ печати [1]). Что касается до потасовокъ и пощечинъ, то онѣ считались въ то время однимъ изъ самыхъ необходимыхъ комическихъ эффектовъ. Припомнимъ, съ какою щедростью онѣ расточаются у Мольера и даже у Гольберга, не говоря уже о народной сценѣ; гансвурстіада безъ нихъ была просто немыслима. Въ театрахъ того времени выработался даже особенный тарифъ, въ силу котораго актеръ долженъ былъ получать по гульдену за каждый ударъ, наносимый ему на сценѣ; изъ этого тарифа не исключалась даже знаменитая пощечина, получаемая старымъ отцомъ Сида...

Наши интермедіи написаны точно такою же риѳмованною прозою, какъ и тексты нашихъ народныхъ потѣшныхъ листовъ: на послѣднихъ въ старое, безцензурное время нерѣдко изображались подобныя же сцены. Затѣмъ, онѣ сдѣлались достояніемъ нашей кукольной комедіи о Петрушкѣ

[1]) *Prölss*: Hoftheater zu Dresden, стр. 174.

и, наконецъ, слѣды ихъ остались чуть ли не до настоящаго времени въ тѣхъ приговоркахъ, которыми раешникъ поясняетъ картинки, показываемыя «избранной» публикѣ и за особую плату.

Интермедіи были грубо-смѣшны, не отличались ни остроуміемъ, ни изысканностью выраженій, но, конечно, далеко не всѣ были грязно-циничны. Въ незатѣйливой формѣ шутовскаго діалога или фарса нерѣдко слышатся отголоски современной жизни, дающей матеріалъ для своеобразнаго наблюденія, для характерной сценки; въ грубой, иногда и нелѣпой формѣ сказывается извѣстное міросозерцаніе, извѣстный взглядъ на житейскія отношенія.

Изъ этого бѣглаго обзора отрывочныхъ и жалкихъ остатковъ нашей сцены петровскихъ временъ можно видѣть, что театръ, заведенный въ Москвѣ Петромъ Великимъ и при немъ впервые сдѣлавшійся публичнымъ учрежденіемъ, доступнымъ для «всякаго чина смотрѣльщиковъ», уже не прекращалъ своей дѣятельности. Мѣнялись только формы, мѣнялись исполнители, но движеніе, разъ начавшееся, уже не останавливалось; охота къ театральнымъ зрѣлищамъ не ослабѣвала, а, напротивъ, все больше и больше распространялась въ массѣ, такъ что и самый театръ изъ придворнаго все больше и больше обращался въ простонародный. Комедія не только привлекала многочисленную публику, но и вызывала подражанія, пробуждала стремленія къ самостоятельной дѣятельности сценической и литературной; словомъ, театръ въ короткое время успѣлъ пустить въ русской жизни крѣпкіе корни и сдѣлаться потребностью для обширнаго круга людей, такъ что когда спектакли на Красной площади прекратились, то публика стала удовлетворять этой потребности собственными силами и средствами. Явились актеры-добровольцы, которые сами принялись сочинять и разыгрывать комедіи, правда, незамысловатыя, но вполнѣ доступныя пониманію зрителей. Конечно, это понизило уровень сцены и литературное достоинство ея произведеній: нѣмецкій балаганъ, преобразившись въ русскій, безъ сомнѣнія, еще болѣе опошлился и измѣнился къ худшему; но не слѣдуетъ забывать и того, что нѣмецкій балаганъ всегда пользовался самою участливою поддержкою, между тѣмъ какъ русскій—былъ предоставленъ исключительно собственнымъ силамъ, весьма скуднымъ во всѣхъ отношеніяхъ. Тамъ была роскошно устроенная сцена со всѣми принадлежностями, на которыя не жалѣли «великаго иждивенія»; здѣсь—жалкій сарай, завѣшанный рогожами;

тамъ лучшіе переводчики Посольскаго приказа трудились надъ передачей наиболѣе эффектныхъ пьесъ нѣмецкаго репертуара, и нѣмецъ-принципалъ училъ молодыхъ русскихъ актеровъ; здѣсь недоучившіеся «школярики, латиною губы примаравшіе», кое какъ сладивши нехитрую комедію, разыгрывали ее въ самой нищенской обстановкѣ вмѣстѣ съ подъячими, мастеровыми и всякимъ сбродомъ; а потомъ эти представленія сдѣлались уже исключительно достояніемъ простонародья, на «подлыя» забавы котораго образованное общество смотрѣло только съ презрѣніемъ, не считая нужнымъ чѣмъ бы то ни было ихъ поощрять и поддерживать, или заботиться объ ихъ развитіи и улучшеніи. Если все это принять въ разсчетъ, то можно еще удивляться, какимъ образомъ, при такой заброшенности, простонародныя театральныя потѣхи могли существовать и развиваться...

Въ Петербургѣ петровскихъ временъ мы видимъ тѣ же явленія, что и въ Москвѣ, только съ меньшею интенсивностью. Здѣсь первый русскій театръ былъ заведенъ, какъ мы уже говорили, Царевной Натальей во второмъ десятилѣтіи прошлаго вѣка; этотъ театръ, нерѣдко посѣщавшійся Государемъ, былъ общедоступнымъ, и притомъ—безплатнымъ, и существовалъ до смерти Царевны. Затѣмъ, и въ Петербургѣ, какъ въ Москвѣ, является простонародная комедія: служители Царскихъ конюшень и другія лица, на святкахъ и на масляницѣ, даютъ въ разныхъ мѣстахъ свои нехитрые спектакли.

По возвращеніи изъ своего втораго заграничнаго путешествія, Петръ Великій задумалъ устроить въ Петербургѣ постоянный русскій театръ, доступный обширному кругу зрителей. О прежнихъ московскихъ актерахъ, ученикахъ Кунста, въ это время не было уже и помину: Ѳедоръ Буслаевъ, Семенъ Смирновъ и ихъ товарищи словно въ воду канули, и разыскать ихъ едва ли была какая нибудь возможность; пришлось опять обращаться за границу. Въ 1720 году Царь поручилъ Ягужинскому, находившемуся тогда въ Вѣнѣ, «нанять изъ Праги компанію комедіантовъ такихъ, которые умѣютъ говорить по славянски или по чешски»,—конечно, въ надеждѣ, что они скорѣе нѣмцевъ овладѣютъ русскимъ языкомъ. Изъ сохранившейся переписки по этому дѣлу между Ягужинскимъ и кабинетъ-секретаремъ Макаровымъ видно, что эта попытка не имѣла успѣха. Агентъ Ягужинскаго сообщалъ ему, «что изъ чешскаго народа въ такомъ ихъ главномъ дѣлѣ (т. е. въ «главныхъ дѣйствахъ», in Hauptactionen) искусныхъ людей

нѣтъ, развѣ можно четырехъ человѣкъ прибрать, которые, однакожъ, въ интермедіяхъ, а не въ самой комедіи употреблены быть имѣютъ»; да если бы и можно было найти подходящихъ актеровъ изъ чеховъ, то, всетаки, языкъ ихъ будетъ непонятенъ русскимъ, а по русски они едва ли въ состояніи выучиться даже и въ два года. Съ своей стороны, агентъ предлагалъ составить труппу изъ 12 человѣкъ нѣмцевъ, съ тѣмъ, что они, если угодно, въ одинъ годъ выучатся по чешски; «за композицію свою и учрежденіе въ комедіяхъ, безъ платья и другова, что на театръ надобно будетъ», эта компанія желала получать по 300 гульденовъ (150 рублей) въ недѣлю, и притомъ—за мѣсяцъ впередъ, оговариваясь, впрочемъ, что, «когда театръ единожды въ состояніе приведенъ будетъ, и платье все изготовится, и съ приходящихъ для смотрѣнія столько собрано будетъ, что компанія безъ жалованья тѣмъ себя содержать возможетъ,—при такомъ случаѣ можно сей театръ, и съ сборомъ, сей компаніи отдать, и насупротивъ того договоренное жалованье удержать».

Получивъ это донесеніе, Государь приказалъ написать Ягужинскому, чтобы тотъ старался склонить комедіантовъ за меньшую плату, «нежели какую они нынѣ просятъ, по 300 гульденовъ на недѣлю, что́ зѣло много. Къ тому же, съ чешскимъ языкомъ обѣщаютъ они въ тое компанію прибрать только четырехъ человѣкъ, и тѣ не въ самой комедіи употреблены быть имѣютъ, но въ интермедіяхъ. И для того искать хотя бъ до половины съ чешскимъ языкомъ» [1]).

Соглашенія такъ и не послѣдовало, и новая столица осталась безъ постояннаго русскаго театра на цѣлыя 40 лѣтъ, до самаго 1756 года.

Въ ряду театральныхъ представленій первой четверти прошлаго вѣка, особое мѣсто занимаютъ школьные діалоги и дѣйства, сочинявшіеся преподавателями Московской Славяно-Латинской Академіи и разыгрывавшіеся ея учениками. Первыя по времени московскія школьныя дѣйства представляютъ собою пьесы, вполнѣ выдержанныя въ духѣ и стилѣ однородныхъ произведеній польской и южно-русской школы: это—сухія нравоучительныя аллегоріи, имѣющія дѣло только съ самыми общими, отвлеченными формулами добродѣтели и порока и не знающія практическаго, реальнаго воплощенія этихъ формулъ въ живыхъ людяхъ и въ общественныхъ отношеніяхъ. Но Петръ Великій, поручая ученымъ кіевскимъ монахамъ завести въ Москвѣ

[1]) *П. Пекарскій*: Наука и литература при Петрѣ Великомъ, т. I, стр. 435—437.

«ученія латинскія», имѣлъ въ виду не отвлеченныя, а чисто практическія цѣли. Онъ ожидалъ, что новая наука и ея представители будутъ содѣйствовать успѣху преобразованій, подыскивать для нихъ теоретическія основанія въ своихъ ученыхъ трактатахъ, комментировать практически въ проповѣдяхъ, популяризировать наглядно въ комедіяхъ. Отъ выписнаго нѣмца Кунста онъ требовалъ торжественной комедіи на взятіе Шлиссельбурга; отъ Московской Академіи онъ также требовалъ служенія интересамъ дня, желая, чтобы сочиняемыя въ ней дѣйства были, такъ сказать, лицевыми вѣдомостями о тѣхъ «баталіяхъ» и «викторіяхъ», которыми создавалось политическое могущество новой имперіи. И вотъ, эти дѣйства начинаютъ понемногу утрачивать свою прежнюю сухую отвлеченность и безжизненность и настроиваются въ общій тонъ съ остальною литературою того времени. Въ этомъ сближеніи съ дѣйствительною жизнью не было для школьной драмы ничего новаго или необычнаго: нѣмецкія и польскія іезуитскія дѣйства, въ особенности же, такъ называемые, ludi caesarei, нерѣдко были полны намековъ на современныя политическія событія; всѣ эти намеки, соотвѣтственно духу и сущности школьной драмы, были облечены въ миѳологическіе и аллегорическіе образы. Комедіи, сочинявшіяся въ Московской Академіи во времена Петра Великаго, отличаются характерными особенностями іезуитскихъ драматическихъ панегириковъ и, такимъ образомъ, вмѣстѣ и параллельно съ тогдашнею церковною проповѣдью, служатъ политической злобѣ дня; необходимо, однако же, замѣтить, что изобрѣтательность академическихъ панегиристовъ почти никогда не поднималась выше самыхъ обыкновенныхъ и ходячихъ символовъ, въ туманѣ которыхъ дѣйствительныя событія того времени иногда совершенно исчезали.

Различныя событія шведской войны вызвали цѣлый рядъ такихъ пьесъ, составляющихъ какъ бы одно цѣлое съ тѣми тріумфальными «вратами», какія устраивались для встрѣчи Царя по возвращеніи его изъ похода. Разница была только въ томъ, что врата украшались картинами на миѳологическіе сюжеты, а въ торжественныхъ комедіяхъ преобладали символы, заимствованные изъ Священнаго Писанія. Въ этихъ комедіяхъ («Страшное изображеніе втораго пришествія», «Царство міра», «Торжество міра православнаго», «Ревность православія», «Свобожденіе Ливоніи и Ингерманландіи», «Божіе уничижителей гордыхъ уничиженіе») Петръ Великій являлся «образнѣ, іероглифически» въ видѣ Іисуса Навина, Моисея, Давида, Сам-

сона, Марса, Геркулеса и т. под., какъ поборникъ и расширитель православія, торжествующій надъ Геніушемъ польскимъ, луною таврикійскою и львомъ свѣйскимъ (т. е. надъ Польшей, таврическими татарами и Швеціей) и смиряющій гордость, зависть, буйство и измѣну. Дѣйствующими лицами являлись, какъ это было узаконено школьной піитикой, отвлеченныя аллегорическія фигуры: Церковь, Міръ, Слава, Торжество, Злоба, Нечестіе и т. д.

Эти панегирическія дѣйства разыгрывались въ самой Академіи передъ избранною публикою, которая могла понять и оцѣнить всѣ «іероглифическіе» намеки и аллегорическія уподобленія, сочиненные преподавателями піитики. Съ цѣлью облегчить ихъ пониманіе, обыкновенно составлялась и печаталась, вмѣсто афиши, программа пьесы—ея сценарій по дѣйствіямъ и явленіямъ; кромѣ того, пьесѣ предпосылался особый объяснительный прологъ.

Благодаря просвѣтительной дѣятельности Академіи и вліянію архіереевъ-малороссовъ, обычай сочинять и разыгрывать школьныя дѣйства распространился повсюду, гдѣ только заведены были духовныя семинаріи. Ѳеофанъ Прокоповичъ, очень цѣнившій подобныя упражненія,—между прочимъ, и потому, что они «услаждаютъ младыхъ человѣкъ житіе стужительное и заключенію плѣнническому подобное», включилъ въ Духовный Регламентъ предписаніе два раза въ годъ «дѣлать комедіи», объясняя, что это занятіе «зѣло полезно ко наставленію и резолюціи, сіесть честной смѣлости». Онъ и самъ, еще въ бытность свою профессоромъ Кіево-Могилянской Академіи (1705 г.), написалъ трагедокомедію «Владиміръ», смѣлыми сатирическими чертами бичующую противниковъ реформы и просвѣщенія. При своей петербургской школѣ онъ завелъ драматическія представленія. Затѣмъ, начиная съ 20-хъ годовъ прошлаго столѣтія, школьныя дѣйства, или заимствованныя у старыхъ кіевскихъ піитовъ, или изрѣдка вновь сочинявшіяся семинарскими драматургами, «целебровалися публичнѣ» едва ли не во всѣхъ семинаріяхъ, гдѣ были учителями и начальниками бывшіе питомцы Кіевской Академіи. При митрополитѣ Филоѳеѣ Лещинскомъ († 1727 г.) школьная драма завелась даже въ Тобольскѣ, причемъ митрополитъ приказывалъ сзывать зрителей на представленія колокольнымъ звономъ. Слѣдуетъ, впрочемъ, замѣтить, что кіевская піитика въ Великороссіи далеко не имѣла такого значенія, какъ у себя на родинѣ: великорусскіе учителя

не увлекались ею до такой степени, какъ малороссійскіе, или, по крайней мѣрѣ, не считали ее особенно необходимою частью семинарскаго образованія. Во второй половинѣ прошлаго столѣтія противъ нея стали уже раздаваться рѣшительные голоса со стороны весьма авторитетныхъ представителей нашего духовенства.

Ѳеофанъ Прокоповичъ

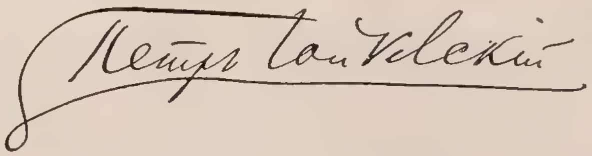
Архіепископъ Великаго Нова-града и Великихъ Лукъ.

Съ портрета, гравированнаго И. Ческимъ.

Къ концу первой половины XVIII вѣка школьная драма какъ на югѣ, такъ и на сѣверѣ уже завершила кругъ своего литературнаго развитія и стала анахронизмомъ. На смѣну ей явились иныя формы драматической литературы, болѣе соотвѣтствовавшія духу новаго времени и характеру просвѣщенія. Учрежденіе Московскаго Университета (1756 г.) лишило Академію ея прежняго значенія: она перестаетъ быть единственнымъ очагомъ высшаго образованія въ Россіи и замыкается въ тѣсныя рамки спеціально-духовнаго учебнаго заведенія; вниманіе общества обращается въ другую сторону; въ литературѣ начинается поворотъ къ чисто-свѣтскому, классическому направленію; старая школьная піитика уступаетъ мѣсто кодексу Буало, и на обломкахъ стараго театра возникаетъ новый, съ новою драматическою литературою, во главѣ которой становится Сумароковъ.

Если нашъ старый театръ первой половины XVIII вѣка—духовный и свѣтскій, академическій и площадной—и не далъ крупнаго вклада въ нашу литературу, то, всетаки, онъ имѣлъ въ нашей жизни несомнѣнное культурное вліяніе. Театральная потѣха, сдѣлавшись доступною «всенародному множеству», пріобрѣла въ Россіи право гражданства и стала популярною въ широкомъ кругу любителей, не только въ столицахъ, но и въ дальнихъ захолустьяхъ, не исключая даже Сибири. Потребность въ театральныхъ зрѣлищахъ чувствуется съ этихъ поръ все сильнѣе и сильнѣе, и учрежденіе въ 1756 году постояннаго русскаго театра встрѣчаетъ уже готовыя, сформировавшіяся для новой дѣятельности силы, какъ артистическія, такъ и литературныя.

П. Морозовъ.



Петръ Ильичъ Чайковскiй.

Родился 25-го апрѣля 1840 года. † 25-го октября 1893 года.

Съ фотографiи Е. Бибера (въ Гамбургѣ) гравировалъ В. В. Маттэ.

П. И. Чайковскій, какъ драматическій композиторъ.

Писать объ операхъ Петра Ильича, дать по вопросу о нихъ ясное и всестороннее заключеніе—для меня труднѣе, чѣмъ для кого либо. Изъ многихъ причинъ я отмѣчу слѣдующія.

Во первыхъ, я очень люблю Петра Ильича, какъ композитора, но именно «очень» люблю: есть другіе, во имя которыхъ я къ нему сравнительно холоденъ. Между этими моими любимцами есть такіе, которыхъ публика слишкомъ мало знаетъ, есть и такіе, которыхъ не знаютъ (или знать не хотятъ) ни публика, ни спеціалисты. Чайковскій не входитъ ни въ ту, ни въ другую категорію. Его глубоко уважаютъ истинные знатоки; его съ энтузіазмомъ привѣтствовала публика при жизни и благоговѣетъ передъ нимъ послѣ смерти. Каждый разъ, когда я, умалчивая или говоря вскользь о композиторѣ, признанномъ помимо меня, начинаю съ удареніемъ и жаромъ пропагандировать композитора малоизвѣстнаго, нерѣдко бывавшаго предметомъ обвиненій и внушающаго недовѣріе, я на усматриваемую мною односторонность отвѣчаю односторонностью противоположною. Я полемизирую противъ обиднаго невниманія къ тому, что достойно вниманія, я стараюсь возстановить равновѣсіе. Но мое несогласіе съ публикою можетъ втолкнуть меня въ странное и ложное положеніе. Въ данномъ случаѣ я получаю видъ фанатика того или другаго непризнаннаго генія, начинаю казаться чуть не противникомъ Чайковскаго, тогда какъ изъ русскихъ музыкальныхъ

писателей я первый указалъ на его могучій талантъ и въ теченіе двадцати пяти лѣтъ старался разъяснить себѣ и другимъ его значеніе.

Во вторыхъ, я «очень» люблю оперу, но гораздо менѣе, чѣмъ инструментальную музыку, въ которой вижу чистое, свободное изліяніе творческаго духа, единственное русло, въ которомъ эта струя не возмущается никакими посторонними вліяніями. Публика, какъ извѣстно, чувствуетъ иначе. Но та опера, которую любитъ публика, та комбинація сердечной драмы въ либретто, популярной мелодіи въ музыкѣ и симпатичности при большомъ голосѣ въ исполнителѣ (или въ одномъ изъ исполнителей), которая, между прочимъ, доставила успѣхъ и Чайковскому, для меня представляетъ интересъ лишь, какъ признакъ временнаго увлеченія или моды. Одинъ или два симпатичныхъ исполнителя еще не значитъ хорошее исполненіе, популярная мелодія еще менѣе значитъ хорошее сочиненіе, а сердечная драма не есть ни единственная, ни ближайшая задача оперы (въ исторической и фантастической оперѣ, напримѣръ, она отступитъ на второй планъ, а въ духовной и вовсе отсутствуетъ). Для Чайковскаго сердечная драма, дѣйствительно, представляла нѣкотораго рода спеціальность (какъ для его современника Гуно или, полстолѣтіемъ раньше, для Беллини). Его склонность къ сюжетамъ любовнымъ вполнѣ законна и дозволительна, но заслуги не составляетъ. Если бы въ «Онѣгинѣ», въ «Пиковой Дамѣ», въ «Опричникѣ» было только то, что замѣтила въ нихъ публика, если бы достоинства ихъ исчерпывались сердечной драмой въ либретто и популярною мелодіей въ музыкѣ, то оперы эти стояли бы на уровнѣ «Ромео и Джульетты» Гуно, мало того,—на уровнѣ «Сельской Чести» Масканьи. Въ этомъ отдѣльномъ случаѣ я, наоборотъ, принужденъ стать защитникомъ оперъ Чайковскаго отъ неразумной и оскорбительной любви публики и установить, что содержаніе ихъ гораздо больше.

Въ третьихъ, я Чайковскаго, какъ опернаго композитора, ставлю гораздо ниже того же Чайковскаго, какъ композитора камернаго и особенно симфоническаго. Можетъ быть, причина отчасти во мнѣ самомъ: сравнительная нелюбовь къ оперѣ вообще заставляетъ меня придираться также и къ операмъ нашего славнаго соотечественника. Но несомнѣнно, что причина есть и въ немъ. Онъ не оперный композиторъ по преимуществу. Объ этомъ сотню разъ говорилось и въ печати, и внѣ ея, причемъ указывалось, что главное препятствіе, мѣшающее ему на пути къ совершенству—

его *лиризмъ.* Для большей округленности, ему отъ нѣкоторыхъ тутъ же комплиментъ, какъ нашему «первому музыкальному лирику». Я, признаться, желалъ бы замѣнить выраженіе другимъ, болѣе опредѣленнымъ и менѣе сбивчивымъ. Вѣдь опера—лирическая драма, не такъ ли? Считаютъ желательнымъ, чтобы либретто изобиловало моментами лирическими, чтобы постройка его давала композитору возможность, безъ слишкомъ большаго неправдоподобія, отъ времени до времени останавливать ходъ дѣйствія и давать пѣвцамъ распѣться, т. е. давать прозвучать *настроенію.* И вдругъ намъ объявляютъ, что композиторъ, по общему приговору, чрезвычайно сильный именно въ этой лирической сферѣ, не годится для *драматической.* Что же это такое, какъ не употребленіе одного и того же сказуемаго въ двухъ различныхъ смыслахъ? Отъ такой критики только путаются понятія, сначала у читателя, а потомъ и у самого писателя.

Музыка вообще—искусство лирическое. Въ этомъ также нѣтъ ничего новаго. Возьмемъ мѣриломъ музыку инструментальную, какъ самый чистый и самый характерный видъ нашего искусства. Мы сейчасъ же будемъ принуждены сознаться, что впечатлѣніе отъ инструментальной пьесы имѣетъ аналогію съ таковымъ же отъ лирическаго стихотворенія (или, въ сочиненіяхъ изъ нѣсколькихъ частей, отъ *цикла* лирическихъ стихотвореній). Есть, правда, и такія композиціи, которыя по особенному оживленію, разнообразію, меньшей связности, меньшему единству—представляютъ какъ бы сходство съ *повѣствовательною* поэзіей, съ разсказомъ, повѣстью, романомъ или эпопеей. Наконецъ, въ сочиненіяхъ многоголосныхъ—камерныхъ или оркестровыхъ—индивидуально выступающіе, перекидывающіеся какъ бы въ діалогической формѣ инструменты могутъ до нѣкоторой степени возбудить иллюзію, поражая сходствомъ съ драматическою поэзіей, особенно въ наше время, когда, по примѣру Бетховена, инструментальные композиторы стали чаще прежняго подражать речитативу въ особыхъ одноголосныхъ эпизодахъ. Но все это—исключенія, хотя я не могу отрицать, что извращенный вкусъ послѣднихъ двухъ поколѣній тяготѣетъ болѣе къ исключенію, чѣмъ къ правилу, т. е. любитъ и въ симфоніи, и въ квартетѣ, и въ мелкой фортепіанной пьесѣ пошибъ эпическій и драматическій; критики же и теоретики еще усиливаютъ это влеченіе публики, поучая ее, что въ этой тенденціи сказывается необходимый прогрессъ, что музыкѣ пора перейти отъ «безсодержательной игры звуками» къ «передачѣ опредѣленнаго со-

держанія». Для меня такой прогрессъ не болѣе, какъ погоня за мыльными пузырями. Мы тщимся придать музыкѣ характеръ живописи или поэзіи; мы достигаемъ лишь того, что музыкальная связность, цѣльность и ясность приносятся въ жертву. Оставаясь вѣрна себѣ, музыка сохраняетъ и ту чудодѣйственную силу, съ которой она порабощаетъ слушателя, и ту независимость, которая дѣлаетъ ее самостоятельнымъ искусствомъ на ряду съ хореграфіей и поэзіей, съ архитектурой, скульптурой и живописью. Чѣмъ она вѣрнѣе себѣ, тѣмъ она дальше отъ драмы и отъ эпоса, тѣмъ болѣе она напоминаетъ глубокія и кристаллическія воды лирическаго изліянія. И подобно тому, какъ лирическая поэзія, на высочайшихъ своихъ вершинахъ, нерѣдко теряетъ опредѣленность понятія, сохраняя лишь туманныя очертанія идеи и настроенія, и, такимъ образомъ, почти заходитъ въ область музыки, музыка, повторяю, въ самомъ чистомъ и безпримѣсномъ своемъ проявленіи, въ инструментальномъ родѣ, представляетъ родство съ лирическимъ отрывкомъ, стихотвореніемъ или цикломъ.

Можно было бы прибавить въ скобкахъ, что мы, эстетики, вообще слишкомъ увлекаемся сходствомъ музыки съ поэзіей и забываемъ, что она, по крайней мѣрѣ, столько же похожа на пляску, гораздо болѣе—на архитектуру. Но основательное развитіе этой мысли заставило бы меня слишкомъ отклониться отъ главнаго предмета.

Если музыка вообще—искусство лирическое, то положеніе: Чайковскій—лирикъ, равносильно положенію: Чайковскій—музыкантъ. И если тутъ звучитъ упрекъ, то упрекъ относится ко всему искусству, а не къ отдѣльному артисту. Выходитъ, что Петръ Ильичъ не могъ писать хорошихъ оперъ, ибо онъ былъ преимущественно тѣмъ, чѣмъ преимущественно должна быть музыка. Дѣйствительно, были критики не побоявшіеся логическаго абсурда и воевавшіе съ творцомъ «Черевичекъ» именно на этой почвѣ.

Нѣтъ, Чайковскій и лирикъ, и музыкантъ, но оба эти предиката онъ раздѣляетъ съ Глукомъ, Веберомъ, Беллини, Донизетти, Рихардомъ Вагнеромъ, со всѣми тѣми композиторами, музыкальныя драмы которыхъ составляютъ главную или единственную ихъ заслугу. И, тѣмъ не менѣе, мы принуждены сознаться, что оперы Чайковскаго дѣйствительно бываютъ иногда лишены истинно-драматическаго нерва, что онѣ становятся краше, правдивѣе и сильнѣе пропорціонально тому, какъ отодвигается назадъ

драматическая задача или какъ слабѣетъ нить, связывающая дѣйствія, картины и явленія въ цѣльное драматическое произведеніе.

Нѣкій французъ сказалъ, что германскій патріотизмъ—произведеніе искусственное, что онъ созданъ романтическою любовью къ давно прошедшему времени, мечтами о нѣкогда бывшемъ величіи, о нѣкогда гремѣвшей славѣ; что сама новая Германская имперія, дѣтище этого патріотизма, не имѣетъ корня въ массѣ народа, а создана филологами, историками и поэтами.

Нѣчто подобное можно сказать о музыкальной драмѣ нашихъ дней, ровесницѣ и, въ капитальнѣйшихъ своихъ явленіяхъ, соотечественницѣ новой Германской имперіи. И она тоже создана романтическою любовью ко времени давно прошедшему, только тамъ это были средніе вѣка, здѣсь—пятое столѣтіе до Рождества Христова. И она тоже явилась на свѣтъ вслѣдствіе мечтаній о давно бывшемъ величіи, только не государства, а искусства и вообще культуры. И она тоже не имѣетъ корня въ массѣ народа, и въ Германіи, на мѣстѣ своихъ величайшихъ тріумфовъ, родилась въ головѣ *одного* смѣльчака, соединявшаго въ себѣ соціальнаго утописта, поэта и композитора.

Рихардъ Вагнеръ въ своемъ «Художественномъ произведеніи будущаго» и въ своей «Оперѣ и Драмѣ» вездѣ требуетъ непосредственности, непосредственнаго творчества отъ художника, непосредственнаго воспріятія впечатлѣній отъ зрителей и слушателей. Но его отвращеніе къ раціонализму, къ господству тривіальнаго здраваго смысла и филистерской морали не можетъ закрыть намъ глаза на тотъ фактъ, что самъ онъ со всѣми своими дифирамбами первобытному человѣчеству, со всѣмъ своимъ видомъ изступленной Пиѳіи—олицетвореніе рефлексіи, взявшейся за созданіе новаго искусства. Знаменитое его изреченіе объ оперѣ (т. е. объ отрицаемой имъ итальянской и Мейерберовской оперѣ), что въ ней «цѣль превращена въ средство, а средство въ цѣль», своею отвлеченностью и книжнымъ остроуміемъ характеризуетъ весь духъ его дѣятельности. Пусть идея его «Нибелунговъ» залегла въ немъ раньше идеи его эстетическихъ книгъ, пусть эти книги явились, какъ комментарій къ партитурамъ, случайно напечатанный раньше самихъ партитуръ, какъ самозащита, вызванная необходимостью, всетаки мы должны будемъ признать, что у колыбели новой музыкальной драмы стояли полемика и теорія и что едва ли гдѣ

нибудь найдутся школы или отдѣльный художникъ, дѣятельность которыхъ въ такой степени была руководима умозрѣніемъ.

Къ умозрительной дѣятельности, къ отвлеченному мышленію Чайковскій имѣлъ хотя и не преобладающую, но несомнѣнную способность. Умѣя самъ ясно и отчетливо излагать свои мысли—и устно, и письменно,—онъ былъ замѣчательно чутокъ къ безпорядку и ошибкамъ въ чужихъ мысляхъ. Собственно къ философскому мышленію я долго не замѣчалъ у него охоты. Можетъ быть, ему просто недоставало досуга или, вѣрнѣе, свободы отъ поглощавшихъ его композиторскихъ заботъ. Только въ послѣдніе годы,—какъ мнѣ кажется, подъ вліяніемъ Льва Толстаго, котораго онъ чрезвычайно любилъ,—онъ почувствовалъ влеченіе къ философіи и, между прочимъ, читалъ *Этику* Спинозы. Читать кое какъ совсѣмъ на него не походило: нѣтъ сомнѣнія, что и къ Спинозѣ онъ относился съ полнымъ вниманіемъ, а слѣдовательно и сознаніемъ. Сравнительно съ русскимъ человѣкомъ средней руки, человѣкомъ, такъ называемаго, «университетскаго образованія», Петръ Ильичъ былъ настоящій профессоръ философіи, хотя я вовсе не желаю сказать, чтобъ онъ, внѣ этого сравненія, безусловно заслуживалъ такой титулъ.

Но насколько голова его была ясна, насколько въ послѣдній періодъ жизни его влекло къ этикѣ и психологіи, пожалуй—къ метафизикѣ, настолько онъ не любилъ эстетики въ обширнѣйшемъ смыслѣ слова, не любилъ никакихъ теоретическихъ разсужденій объ искусствѣ. И менѣе всего—именно о музыкѣ. Скорѣе можно сказать, что его интересовала *грамматика* искусства, да и та не особенно. Онъ просматривалъ учебники, но подъ гнетомъ необходимости, когда пришлось давать частные уроки, а потомъ и лекціи читать. Онъ самъ составилъ учебникъ и перевелъ другой,—тщательно и добросовѣстно, какъ только и могъ работать,—но все это дѣлали обстоятельства, все это былъ не онъ. Тоже и съ музыкальною критикой: краткіе газетные отчеты онъ прочитывалъ съ интересомъ, къ большимъ «серьезнымъ» статьямъ онъ чувствовалъ благоговѣйный ужасъ. Если онъ читалъ мои статьи, то единственно изъ участія ко мнѣ и къ моей карьерѣ; по существу же дѣла, ему нерѣдко было все равно, скажу ли я бѣлое или черное. Замѣчательно, что онъ при этомъ интересовался критикой литературной. О Добролюбовѣ и Чернышевскомъ, объ Огаревѣ и Герценѣ, объ Ап. Григорьевѣ и Н. Н. Страховѣ, впослѣдствіи о Ренанѣ,

Эдмонѣ Шерерѣ и Ж. Ж. Вейсѣ—у насъ съ нимъ бывали разговоры, о соотвѣтственныхъ музыкальныхъ критикахъ—никогда; соотвѣтственные музыкальные критики, къ тому же, были нѣмцы; онъ по нѣмецки не особенно любилъ говорить, а въ молодости даже плохо зналъ языкъ. Я думаю, что элементъ рефлексіи, когда онъ не предъявлялъ притязанія на музыкальный авторитетъ, когда онъ не посягалъ на свободу музыкальнаго творчества, былъ ему менѣе противенъ или безразличенъ, или даже пріятенъ; но что ему именно не нравилось, это когда ученые брались не за свое дѣло, т. е. когда эстетики, психологи или метафизики, музыкальность которыхъ въ его глазахъ не была доказана, пытались думать за музыкантовъ и указывать имъ, какъ сочинять, какъ пѣть или какъ играть.

Натура непосредственная, одаренная богатѣйшимъ и поразительно вѣрнымъ чутьемъ, Петръ Ильичъ чувствовалъ и сознавалъ въ себѣ свой даръ и довѣрчиво отдавался его руководству, какъ бы плывя по безопасному теченію прекрасной рѣки, при всѣхъ своихъ извилинахъ ведущей къ вѣрной цѣли. Употребляя французскій оборотъ, я скажу, что у него, однако, были и «недостатки его качествъ», т. е. тѣ именно недостатки, которые неразрывно связаны съ преимуществами и являются какъ бы ихъ ахиллесовой пятой. Онъ прислушивался къ голосу «вдохновенія», которое къ нему, какъ ко всѣмъ творческимъ художникамъ, приходило неравномѣрно, дѣлая паузы или ослабѣвая и усиливаясь въ неправильные промежутки времени. Эти промежутки онъ, какъ многіе композиторы, принужденные работать быстро или даже къ сроку, пополнялъ внѣшнимъ образомъ, прибѣгая къ уловкамъ «фактуры», къ подражательству, болѣе всего—къ безсознательнымъ самоповтореніямъ. Это все—относительно *музыкальной* стороны, т. е. послѣдняго фазиса работы, который у него (въ этомъ я подписываюсь подъ общимъ приговоромъ) составляетъ самую отрадную сторону дѣла. Гораздо хуже обстояла предыдущая ступень работы—поэтическая и драматическая. Здѣсь вредила ему не неравномѣрность вдохновенія, не необходимость суррогатовъ или заплатъ; причина поэтическихъ (и въ томъ числѣ сценическихъ) недочетовъ его произведеній лежитъ глубже.

По существу своему, характеръ Петра Ильича—одинъ изъ самыхъ независимыхъ и самостоятельныхъ, какіе мнѣ встрѣчались. Сравнивая его съ другими, поставленными въ условія одинаковыя или, по крайней мѣрѣ,

сходныя, я не могу не признать, что онъ менѣе средняго нормальнаго человѣка опирался на чужую помощь, болѣе стоялъ на собственныхъ ногахъ. И, главное, эта самостоятельность не достигалась какими нибудь чрезвычайными средствами, не стоила ему никакихъ конвульсивныхъ усилій: она была простымъ послѣдствіемъ вѣрности себѣ. Въ немъ былъ самостоятеленъ не только человѣкъ, но и художникъ, и критикъ. Своеобразный въ своихъ произведеніяхъ, онъ оставался своеобразнымъ въ сужденіяхъ, какъ о своемъ искусствѣ, такъ и обо всѣхъ другихъ. Наряду съ независимостью, въ немъ жила и *потребность* независимости, настоящая жажда чувствовать, мыслить, говорить и дѣйствовать на свой ладъ, не спрашиваясь ни у толпы, ни у клики, ни у отдѣльнаго лица. Эта потребность выступала съ особенною выпуклостью, когда кто нибудь пытался навязывать ему содержаніе ему чуждое, напримѣръ, требовать, чтобъ онъ посмотрѣлъ новаго артиста, посѣтилъ выставку или музей, прочелъ книгу или журнальную статью. Если такое требованіе извнѣ предъявлялось раньше, чѣмъ успѣвала проснуться въ немъ самомъ потребность, если онъ принимался читать, смотрѣть и слушать по чужому велѣнію,—мало было надежды на успѣхъ. Онъ могъ разумомъ вполнѣ признать хорошимъ то, что было несомнѣнно хорошо—и всетаки оставаться несогрѣтымъ, нетронутымъ. Не потому ли онъ всю свою жизнь такъ мало любилъ Баха и Генделя, что я, въ бытность нашу учениками, уже очень надоѣдалъ ему тѣмъ и другимъ?

Такому независимому, почти болѣзненно-независимому характеру слѣдовало бы избирать сюжеты исключительно самому и въ обработкѣ ихъ не только не допускать никакого посторонняго вмѣшательства, но, если почему нибудь требовалось присутствіе исполнительнаго органа (напримѣръ, для редакціи стиховъ), то подчинить его самому строгому контролю. Въ концѣ его карьеры либреттистомъ при немъ состоялъ Модестъ Чайковскій, родной его братъ, и тогда дѣло пошло иначе. Мои требованія post factum относятся къ предыдущимъ операмъ Петра Ильича, ко времени между «Воеводой» и «Чародѣйкой», когда на него работали самые разнообразные либреттисты: отъ А. Н. Островскаго, Я. П. Полонскаго и И. В. Шпажинскаго до него самого включительно. Во всѣхъ этихъ операхъ не только не видно твердой, послѣдовательно-выдержанной самостоятельности музыканта, главенства его надъ либреттистомъ, но, напротивъ, видна какая то цѣпь смѣняю-

щихся и гнетущихъ вліяній. Дѣло въ томъ, что жажда независимости въ Чайковскомъ иногда оставалась жаждой, что удовлетворять ее онъ не могъ, по уступчивости, по крайней мягкости характера, которая въ немъ являлась самымъ неожиданнымъ образомъ тамъ, гдѣ не только она вредила дѣлу и ему, но гдѣ и ожидать ея не слѣдовало. Особенно яркій примѣръ составляютъ его программныя симфоническія поэмы, сюжеты которыхъ ему какъ бы «задавались» В. В. Стасовымъ и М. А. Балакиревымъ, причемъ, конечно, оба эти лица, высоко цѣня его талантъ, старались выбрать то, что, по ихъ мнѣнію, къ нему подходило; онъ же каждый разъ восхищался вѣрностью ихъ чутья и прекраснымъ пониманіемъ. Но и въ операхъ, хотя съ меньшей яркостью, постороннее давленіе и *временная*, вполнѣ искренняя, но не шедшая къ нему, уступчивость легко отличимы отъ его собственнаго *я* въ свободномъ и правдивомъ проявленіи.

Прежде всего, слѣдуетъ отнести въ совсѣмъ особую категорію «Кузнеца Вакулу»—оперу, написанную на готовый текстъ, на премію, и, тѣмъ самымъ, принадлежащую къ конкурснымъ задачамъ. Не на премію, но все же на готовый текстъ, написана и «Ундина», дававшаяся уже съ музыкою другаго композитора (А. Ѳ. Львова). Взятая долго спустя композиторомъ инаго поколѣнія, «Ундина» отношеніемъ композитора къ предмету напоминаетъ итальянскій обычай прошлаго столѣтія, въ томъ, что и тамъ писали на готовыя либретто, иногда нѣсколько композиторовъ на одно и то же, такъ что имѣется множество «Ифигеній», «Юліевъ Цезарей», «Армидъ», «Семирамидъ» и «Александровъ въ Индіи». Къ операмъ на готовые тексты принадлежитъ также и «Мазепа», либретто котораго было первоначально составлено для К. Ю. Давыдова и имъ уступлено творцу «Онѣгина», послѣ того, какъ Давыдовъ уже набросалъ значительную часть своей музыки въ клавираусцугѣ. Затѣмъ, «Пиковая дама»—опера, передѣланная для Чайковскаго изъ повѣсти въ прозѣ (по его выбору и подъ его наблюденіемъ), и, наконецъ, «Евгеній Онѣгинъ»—опера, передѣланная изъ неоконченнаго романа въ стихахъ, съ сохраненіемъ, по возможности, стиховъ подлинника. Замѣчательно, что именно къ одной изъ этихъ, по внѣшнему поводу написанныхъ оперъ, къ «Вакулѣ», Петръ Ильичъ относился съ особенною нѣжностью, переработалъ ее впослѣдствіи, прибавилъ къ ней вставные нумера, для которыхъ слова (съ разрѣшенія Я. П. Полонскаго) сочинилъ самъ, и, въ виду всего этого, перемѣнилъ самое заглавіе, назвавъ ее «Черевички».

Остальныя пять оперъ, а именно: «Воевода», «Опричникъ», «Орлеанская Дѣва», «Чародѣйка» и «Іоланта», написаны на канву готовыхъ драматическихъ произведеній, причемъ «Воевода» А. Н. Островскаго и «Чародѣйка» И. В. Шпажинскаго передѣланы самими авторами для оперной сцены, собственно для Чайковскаго (либретто «Воеводы», съ согласія композитора, взялъ впослѣдствіи А. С. Аренскій и написалъ на него новую музыку, какъ Верди на Скрибовскій «Gustave ou le Bal masqué», первоначально написанный для Обера). Между всѣми этими операми, «Воевода» и «Іоланта» отчасти по сходнымъ, отчасти по противоположнымъ причинамъ стоятъ особнякомъ. «Воевода»—произведеніе юношеское [1]), обязанное своимъ происхожденіемъ тому восторженному культу Островскаго, который нашъ композиторъ берегъ въ груди еще на школьной скамьѣ. Познакомившись съ поэтомъ въ Москвѣ, онъ, въ свою очередь, плѣнилъ его, такъ что тотъ вызвался передѣлать для него собственную драму и, такимъ образомъ, впервые вступилъ на путь либреттиста (впослѣдствіи, какъ извѣстно, онъ былъ имъ еще разъ и притомъ написалъ одно изъ лучшихъ русскихъ либретто—«Вражью силу»). Тонкій ароматъ русской природы и русской души, болѣе или менѣе разлитый надъ большинствомъ сочиненій Островскаго, хотя ослабѣвавшій съ годами и въ послѣднихъ пьесахъ изсякшій, наполняетъ собою и «Воеводу». Этимъ то ароматомъ, очевидно, и плѣнились, какъ будущій глава русской послѣглинкинской музыки въ 60-хъ годахъ, такъ и одинъ изъ наиболѣе обѣщающихъ ея представителей въ 80-хъ. Но этотъ ароматъ весь—въ діалогѣ, менѣе всего—въ общей постройкѣ, въ планѣ цѣлаго, который въ «Воеводѣ»,

[1]) О музыкѣ «Воеводы», какъ сочиненіи уничтоженномъ самимъ композиторомъ и потому невмѣняемомъ, я въ настоящемъ очеркѣ говорить не буду. Не потому, впрочемъ, чтобы, при доброй волѣ и деньгахъ, нельзя было и теперь освѣжить ее въ памяти слышавшихъ ее нѣкогда. Уничтоженіе партитуры композиторомъ не лишаетъ насъ возможности услышать музыку: по отдѣльнымъ партіямъ, сохранившимся въ музыкальной библіотекѣ Московскихъ Императорскихъ театровъ, можно составить новую партитуру. Исполненіе оперы цѣликомъ или въ отрывкахъ, а также напечатаніе нотъ для голосовъ съ оркестромъ или въ переложеніяхъ—все это возможно и теперь. Но, пока это не сдѣлано, читатель мой не имѣетъ въ рукахъ документа для провѣрки моихъ мнѣній, я же, съ другой стороны, былъ бы принужденъ писать по воспоминаніямъ, ослабѣвшимъ послѣ двадцатипятилѣтняго промежутка. Сверхъ того, повторяю, опера уничтоженная композиторомъ составляетъ предметъ скорѣе біографіи его, нежели критики его сочиненій.

какъ почти всегда у нашего поэта, отзывается свободой и просторомъ разсказа, а не сжатою и крѣпкою формою драматическаго представленія. Въ музыкѣ же діалогъ или затемняется пѣніемъ, или, во избѣжаніе длиннотъ, безпощадно выбрасывается и сокращается. Остается голая фабула безъ той чудной русской рѣчи, благодаря которой мы научились понимать и любить ее. Какъ либретто, «Воевода» не хуже большинства нашихъ русскихъ оперъ и, пожалуй, лучше нѣкоторыхъ изъ самыхъ знаменитыхъ. Кто имѣетъ понятіе о «Рогнѣдѣ», о «Кроаткѣ», о двухъ послѣднихъ дѣйствіяхъ «Русалки», обо всей «Жизни за Царя», тотъ знаетъ, что такой аттестатъ еще далеко не комплиментъ, и что у насъ прелесть музыки или блескъ случайнаго, отдѣльнаго сценическаго эффекта то и дѣло скрываютъ безсвязность или безсодержательность драматической канвы. «Іоланта» такъ же, какъ и «Пиковая дама», принадлежитъ къ тому послѣднему, счастливому періоду его творчества, когда онъ, послѣ многихъ блужданій и ошибокъ, наконецъ, нашелъ въ лицѣ автора «Лизаветы Николаевны» либреттиста, вполнѣ понимавшаго не только каждое сознательное его намѣреніе, но каждую едва зарождавшуюся потребность его души. Тогда какъ въ «Воеводѣ» онъ пассивно отдавался давленію генія, превосходившаго его лѣтами, а еще болѣе художественною опытностью, и потому не могъ быть музыкальнымъ драматургомъ въ строгомъ смыслѣ слова, онъ въ послѣдней своей оперѣ чувствовалъ себя полнымъ хозяиномъ. То, что писалъ Модестъ Ильичъ, можетъ считаться какъ бы написаннымъ Петромъ Ильичемъ; связь между двумя братьями была тѣснѣе, чѣмъ между Скрибомъ и Мейерберомъ, а взаимное ихъ вліяніе другъ на друга также несомнѣнно и глубоко. Вмѣстѣ съ «Пиковою дамой» и со «Спящею красавицей», «Іоланта» даетъ намъ позднѣйшаго Чайковскаго, достигшаго, наконецъ, полнаго примиренія, обрѣвшаго самого себя и, повидимому, готоваго на самое чудное и далекое плаваніе, когда новую эту силу такъ внезапно пресѣкла судьба. Съ этой точки зрѣнія, «Іоланта», хотя въ числѣ ея авторовъ названъ Генрихъ Герцъ, представляется мнѣ въ гораздо большей степени духовною собственностью Петра Ильича, нежели другія его оперы, въ либретто которыхъ онъ принималъ непосредственное участіе или которыя даже планировалъ самъ. Я ниже буду имѣть случай показать, на какомъ основаніи я такъ сужу. Что касается того особеннаго положенія, которое «Воевода» и «Іоланта», какъ драмы или

какъ сюжеты, занимаютъ среди всего Чайковскаго, то оно основано на сходствѣ и на противоположности. Оба сюжета средневѣковые; обѣ драмы взяты не изъ исторіи, а изъ частной жизни старины, имѣющей для насъ романтическую прелесть (что въ «Іолантѣ» *имена* историческія, что «Воевода» происходитъ въ 17-мъ вѣкѣ, который принадлежитъ къ *среднимъ* лишь по отношенію къ Россіи—частности, едвали заслуживающія особой оговорки). Историческій костюмъ и отсутствіе историческаго, т. е. политическаго содержанія, на манеръ оперъ Жуи, Скриба и Сенъ-Жоржа,—не единственныя черты сходства между двумя операми, раздѣленными двадцатичетырехлѣтнимъ промежуткомъ. Я имѣлъ случай въ другомъ мѣстѣ указать на слабость Чайковскаго къ сценамъ ужаса, къ трагизму внѣшнему, физическому, на манеръ французскихъ романтиковъ и лже-романтиковъ. «Воевода» и «Іоланта» — не единственныя либретто, плѣнившія его, обработанныя имъ съ любовью и въ тоже время совершенно свободныя отъ этой слабости; онѣ раздѣляютъ черту эту съ «Евгеніемъ Онѣгинымъ», о которомъ рѣчь впереди. Но между *историческими* сюжетами это единственные, свободные отъ висѣлицъ, костровъ, пыточныхъ застѣнковъ, ножей, кинжаловъ и привидѣній. Параллель между ними простирается еще дальше. «Воевода» стоитъ у начала дѣятельности Чайковскаго, начала бодраго, плодовитаго, опрометчиваго, обильнаго промахами и горькими неудачами; другая — въ зенитѣ его дѣятельности, на порогѣ смерти, хотя естественной, но до того неожиданной, что имѣла характеръ случайной катастрофы, которая подкосила зрѣлый и цвѣтущій талантъ, дошедшій не только до полнаго обладанія техникой, но и до полной увѣренности въ своей силѣ, до яснаго сознанія своихъ границъ. Та и другая оперы—не «хищнаго» типа, какъ кровавыя французскія драмы, а «смирнаго»; многознаменательно и то, что либретто «Воеводы», этого неудачнаго и высоко-даровитаго дебюта, было не то что навѣяно, а цѣликомъ составлено Островскимъ, этимъ великимъ поэтомъ «смирнаго» типа, этимъ неизмѣннымъ любимцемъ нашего композитора. Сказать ли мнѣ, что поэтическій характеръ этихъ двухъ сюжетовъ для меня знаменуетъ истинное направленіе, истинное внутреннее содержаніе Чайковскаго? Сказать ли, что любовь къ ужасамъ.... (я хотѣлъ сказать à la Викторъ Гюго, но во-время вспомнилъ, что именно Виктора Гюго онъ не любилъ ни въ молодости, ни въ зрѣлые годы) во вкусѣ французовъ тридцатыхъ годовъ была у него

наносная, что она была свойственна молодому, незрѣлому Чайковскому, и что этотъ молодой Чайковскій, въ силу психологической особенности, отъ времени до времени, просыпался и въ зрѣломъ? По моему личному мнѣнію, всѣ оперы, всѣ отдѣльныя части оперъ, скажу болѣе, вся программная инструментальная музыка, написанная имъ въ этомъ духѣ и направленіи, значительно ниже тѣхъ его произведеній, въ которыхъ онъ не поклонялся кровавому Молоху. Можетъ быть, я ошибаюсь. Окончательный приговоръ по этому вопросу, вѣроятно, приметъ во вниманіе, что сюжеты хищнаго типа, будучи «театральными», тѣмъ самымъ очень выгодны для сцены, не въ примѣръ доступнѣе и поразительнѣе сюжетовъ смирныхъ, и что, тѣмъ не менѣе, самая любимая и самая прославленная изъ его оперъ—«Евгеній Онѣгинъ» несомнѣнно принадлежитъ къ типу смирному.

Хотя «Опричникъ» написанъ въ молодости, онъ, какъ музыкальная драма, принадлежитъ къ самымъ жизненнымъ и яркимъ страницамъ нашего композитора. Эффектная и трогательная трагедія Лажечникова передѣлана въ либретто неумѣлою, почти дѣтскою рукою; но и въ этомъ видѣ она сохранила еще много силы и интереса. Какъ извѣстно, Петръ Ильичъ къ этому своему дѣтищу питалъ особенное чувство: онъ его ненавидѣлъ какою то странною и напускною ненавистью, въ которой, можетъ быть, таилась подавленная, чѣмъ нибудь оскорбленная любовь. Какъ это бываетъ съ дѣтищами, пребывающими у родителей въ черномъ тѣлѣ, посторонніе отнеслись къ дѣлу иначе: изъ всѣхъ его раннихъ оперъ, «Опричникъ»—единственная, которую охотно возобновляютъ на частныхъ сценахъ; частныя же сцены въ дѣлѣ репертуара гораздо чувствительнѣе Императорскихъ къ денежному успѣху, а, стало быть, и къ настроенію публики. Связанный кое какъ сценаріумъ «Опричника» представляетъ собою скорѣе какой то романъ, нежели правильную драму; но въ нѣкоторыхъ сценахъ такъ много паѳоса, такая ѣдкая и ядовитая горечь, что слушатель совершенно забываетъ романическую вольность, шаткость и, если можно такъ выразиться, халатность общей постройки. Такъ ли легко простить отдѣльные грѣхи, неловкія сцены, поверхностную или вовсе отсутствующую причинную связь происшествій? Мы видимъ, что Андрей Морозовъ, безъ особенной борьбы, безъ мотивирующихъ антецедентовъ, становится опричникомъ. Въ драмѣ быть опричникомъ—преступленіе и позоръ, подобно тому, какъ въ Южной Америкѣ, при испанскомъ владычествѣ, порядочныхъ людей нельзя было заманить на службу

въ инквизицію. Слѣды этого есть и въ оперѣ, но не тамъ, гдѣ завязывается узелъ, не въ сценѣ, гдѣ Андрею поютъ: «Житье у насъ! И умирать не надо». Наконецъ,—и въ этомъ я буду имѣть противъ себя всѣхъ тѣхъ, которые мнятъ, что хорошіе стихи + хорошая музыка = вмѣстѣ сложенному дѣйствію каждаго изъ *отдѣльныхъ* слагаемыхъ,—немалою помѣхой являются мѣстами и *стихи* Лажечникова, на мой слухъ (помимо неправильной версификаціи, въ пѣніи исчезающей и никому не замѣтной), слишкомъ особенные, слишкомъ бойко народные, слишкомъ эффектные (и подумать, что все это писалось въ сороковыхъ годахъ, въ двухъ шагахъ отъ лже-классической трагедіи!). Конечно, въ этомъ крѣпкомъ и вяжущемъ вкусѣ народнаго говора есть своя неизъяснимая прелесть; конечно, эта безцеремонная и граціозная рѣчь плѣнила чуткаго ко всему народному Чайковскаго и была причиной его бережнаго и ревниваго отношенія къ Лажечниковскому тексту. Но то самое отношеніе къ стихотворному оригиналу, что впослѣдствіи составило одинъ изъ факторовъ успѣха «Онѣгина», на мой взглядъ, затрудняетъ и сбиваетъ слушателя во многихъ мѣстахъ «Опричника». Когда старуха Морозова говоритъ монологъ изъ короткихъ фразъ, гдѣ что ни фраза, то или пословица, или поговорка, или общепринятый народный эпитетъ, мы начинаемъ чувствовать нѣкоторое пресыщеніе. Намъ кажется, что для пѣнія можно было бы и попроще. Лже-классическій тонъ съ его отвлеченными и безличными тирадами, надъ которыми такъ потѣшались современники Лажечникова и во Франціи, и у насъ, вдругъ становится намъ милъ и дорогъ. Дѣло въ томъ, что всякой музыкѣ, даже оперной, даже современной оперной нуженъ просторъ, нужна свобода, нужно, чтобъ освѣщеніе падало на нее и давало ей рельефъ; когда слишкомъ своеобразныя, оригинальныя или пикантныя слова обращаютъ на себя искусственнымъ образомъ вниманіе, оно или двоится, какъ въ данномъ случаѣ, или совсѣмъ отвлекается отъ музыки, что испытываютъ многіе слушатели «Каменнаго гостя» Даргомыжскаго. Со всѣми этими недочетами, либретто «Опричника»—лучшее изъ всѣхъ достававшихся Чайковскому вплоть до «Пиковой дамы». И, будучи лучшимъ изъ его либретто до 1890 года и въ то же время текстомъ самой нелюбимой имъ самимъ изъ его оперъ, оно еще разъ показываетъ, какія сложныя и трудно уловимыя вліянія руководили извнѣ Чайковскимъ, опредѣляя отношеніе его и къ музыкѣ, и къ драмѣ, и къ самому себѣ.

Какъ «Опричникъ» на трагедію русскаго Вальтеръ-Скотта, такъ «Орлеанская Дѣва» написана на «романтическую трагедію» Шиллера революціонной эпохи, или точнѣе—на блестящую ея парафразу, сдѣланную Жуковскимъ. Чайковскій на этотъ разъ, въ видѣ компромисса, подчинился господину нелюбимому и для него мало понятному (ибо Шиллеровскій элементъ былъ ему такъ же чуждъ и такъ же противенъ, какъ «Эмиль» Руссо, какъ весь Бернарденъ де Сенъ-Пьеръ, какъ тирады Робеспьера или Дантона, культъ богини «Разума», культъ «Высшаго Существа» и т. д.). Изъ всѣхъ извѣстныхъ мнѣ поэтовъ, исключая развѣ Аріоста или Мольера, Шиллеръ наименѣе могъ говорить его, на манеръ тридцатыхъ годовъ настроенной, русской, но эклектически-податливой, душѣ, жадной до реализма, трезвой въ самомъ увлеченіи, безучастной къ отвлеченностямъ, чуткой къ преувеличенію, безпощадной къ сентиментальности. Странно, что *музыка* «Орлеанской Дѣвы» отъ этого вопіюще-неравнаго брака, повидимому, чреватаго ссорами и страданіями, нисколько не стала хуже. Скорѣе—напротивъ. Какъ въ дѣйствительности регулярное войско подъ строгою, механическою ферулой дисциплины идетъ подчасъ лучше самаго избраннаго и отборнаго общества, самой почтенной корпораціи, руководимой самымъ краснорѣчивымъ предсѣдателемъ и основанной на самыхъ либеральныхъ началахъ, такъ и въ искусствѣ внѣшнее принужденіе, гнетъ мертваго правила или ветхаго образца иногда вызываетъ, возбуждаетъ, удвоиваетъ энергію и находчивость художника. Нелюбимый сюжетъ, повидимому, долженъ быть хуже сюжета любимаго, какъ любимый, но извнѣ пришедшій сюжетъ хуже найденнаго или изобрѣтеннаго самимъ композиторомъ. Если соединеніе либреттиста и композитора въ одномъ лицѣ—требованіе одного лишь Вагнера, если нахожденіе или изобрѣтеніе сюжета, основной фабулы, основной идеи музыкантомъ—требованіе хотя болѣе общее, но всетаки идеальное, то, казалось бы, простой здравый смыслъ велитъ, чтобы композиторъ не писалъ на слова поэта ему *несимпатичнаго*. Какая же будетъ музыка, если между поэтомъ и композиторомъ диссонансъ? Такъ, повидимому, убѣждаетъ насъ сама очевидность, но отношеніе Чайковскаго къ Шиллеру и успѣхъ его попытки написать Шиллеровскую оперу еще разъ подтверждаютъ старый, но слишкомъ часто забываемый урокъ, что очевидность—плохой руководитель для критическаго ума, когда подъ ея личиной намъ предлагаютъ безполезныя логическія отвлеченности. Все это—внѣшняя конструкція, все

это—карточные домики какой то мнимой философіи, разлетающіеся отъ перваго прикосновенія съ дѣйствительностью. Шиллера Чайковскій не любилъ и не понималъ, а Шиллеровская опера того же Чайковскаго, при нѣкоторой не то итальянской, не то французской условности, отличается зрѣлою и увѣренною манерою, недостигнутой музыкантомъ въ прежнихъ и отчасти покинутой имъ въ двухъ слѣдующихъ операхъ. Но если Шиллеръ (или, если хотите, Жуковскій) много сдѣлалъ для него общимъ характеромъ романтической поэзіи, близкой къ классическому образцу, приподнятымъ, для нашего времени слегка безличнымъ тономъ, отсутствіемъ реальной пестроты, столь неудобной и суетливой для музыканта, то тотъ же Шиллеръ или тотъ же Жуковскій опять помѣшали ему, какъ Лажечниковъ въ «Опричникѣ», обиліемъ діалога и стиховъ, т. е., попросту, многословіемъ. Многословіе, какъ видитъ читатель, ни тутъ, ни тамъ не есть порокъ поэта; упрекъ цѣликомъ падаетъ на либреттиста, имѣвшаго полную возможность заставить и Жуковскаго, и самого Шиллера умолкнуть, какъ ему было угодно.

Впрочемъ, либретто «Орлеанской Дѣвы» не все взято изъ Шиллера: славная смерть отъ раны, среди завоеванныхъ знаменъ, этотъ апоѳеозъ народной мистической героини, составляющій изобрѣтеніе Шиллера, замѣненъ въ либретто картиной *исторической* смерти Іоанны, смерти на кострѣ. Картина эта заимствована изъ пьесы Жюля Барбье, изъ которой, по моему крайнему убѣжденію, кстати можно было бы взять и все остальное. Наивная крестьяночка, кроткая, простая, увѣренная, безстрашная и находчивая, столь талантливо выставленная знаменитымъ либреттистомъ и популярнымъ драматургомъ, во всякомъ случаѣ фигура не менѣе симпатичная, чѣмъ романтическая полубогиня Шиллера съ ея громкими, подчасъ глубокомысленными тирадами. Остается сценическая постройка цѣлаго, которая у Барбье, при нѣкоторыхъ упрощеніяхъ, вполнѣ пригодна для музыкальной драмы, у Шиллера же, кромѣ прискорбнаго мотива отца-фанатика, преслѣдующаго родную дочь доносами, страдаетъ вставными сценами символическаго характера (Монгомери, черный рыцарь), которыя всетаки пришлось выбросить, и беззавѣтно-отважнымъ искаженіемъ исторіи (смерть Іоанны), которыя Чайковскій, несмотря на театральное изящество идеи, все равно не рѣшился перенести въ свою оперу. Драма же Барбье, хотя и мелко плаваетъ сравнительно съ пареніемъ Шиллера, но, по своему добродушному

тону, вѣрности или, по крайней мѣрѣ, правдоподобію историческаго колорита и искренности патріотизма, въ цѣломъ производитъ такое пріятное впечатлѣніе, такъ *популярна* въ хорошемъ смыслѣ слова, что, навѣрно, еще когда нибудь вдохновитъ музыканта, быть можетъ, болѣе сдержаннаго, болѣе объективнаго, болѣе внимательнаго къ мѣстному и историческому колориту. Пожелаемъ этому композитору будущей «Орлеанской дѣвы», чтобъ у него оказались и тѣ дары, которые составляютъ отличіе творца «Черевичекъ»: его мелодическое изобрѣтеніе, непринужденная легкость письма, энергія, богатство, смѣлая увѣренность, скромное отношеніе къ себѣ, къ школѣ и примѣру, неослабное стремленіе къ идеалу. Въ теперешнемъ своемъ видѣ, изъ четырехъ пятыхъ Шиллера и одной пятой Барбье, либретто «Орлеанской дѣвы» составляетъ попытку примирить непримиримое: театральную позу романтической поэзіи съ мѣщанскою добросовѣстною точностью поэзіи реальной, и можно развѣ только сговориться, что эффектность каждой отдѣльной картины, каждой сцены въ значительной мѣрѣ вознаграждаетъ васъ за органическій порокъ цѣлаго. Какъ свидѣтельство о легкомъ подчиненіи Петра Ильича то тому, то другому руководителю, даже самому антипатичному, она, къ сожалѣнію, также сохранитъ свою цѣну.

Рѣдкая опера Чайковскаго была встрѣчена такими ожиданіями, какъ «Чародѣйка». Очень можетъ быть, что тутъ участвовала и популярность имени И. В. Шпажинскаго, впервые выступавшаго либреттистомъ, очень можетъ быть, что публика была заранѣе подкуплена тѣмъ блестящимъ успѣхомъ, съ какимъ отрывки изъ будущей оперы прошли въ концертѣ Русскаго Музыкальнаго Общества. Не можетъ, однако, быть сомнѣнія въ томъ, что главнымъ стимуломъ ожиданій былъ недавній, почти безпримѣрный успѣхъ «Евгенія Онѣгина», въ теченіе одного сезона превратившій композитора изъ уважаемаго и любимаго артиста въ громкую европейскую знаменитость.

Я не былъ на первыхъ представленіяхъ въ Петербургѣ ни «Орлеанской дѣвы», ни «Мазепы», ни «Евгенія Онѣгина», но видѣлъ первое представленіе «Чародѣйки» осенью 1887 года. Съ моихъ глазъ словно спала пелена, когда я увидѣлъ почетъ, поклоненіе и энтузіазмъ, окружавшіе композитора, въ мое время (т. е. въ семидесятые года) имѣвшаго на лирической сценѣ развѣ только succès d'estime. Не прошло и двухъ

представленій, какъ стало ясно, что почетъ и поклоненіе относились къ автору, а не къ произведенію. Ни прелесть чисто-русскаго колорита, ни захватывающій на этотъ разъ и увлекательный драматизмъ основной канвы, ни великолѣпная постройка перваго акта не могли спасти произведенія отъ мало-по-малу просыпавшагося протрезвленія и конечнаго равнодушія публики. Вглядываясь ближе, мы находимъ причину довольно тонкую и глубоко сидящую: «Чародѣйка» - увлекательная и захватывающая драма, да; но достоинства драмы Шпажинскаго—литературныя. Оперное либретто занимаетъ середину между словесною драмой и программой балета. Оно не нуждается въ первобытной ясности пантомимы и можетъ шагнуть далѣе ея скудныхъ, однообразныхъ задачъ; но оно точно также не можетъ пускаться въ психологическія тонкости, разъяснимыя только съ помощью обильныхъ, логически развиваемыхъ рѣчей въ стихахъ или прозѣ. Драма оперы «Чародѣйка» вертится на быстромъ переворотѣ въ душѣ молодаго князя, происшедшемъ въ немъ при видѣ льстивой и обворожительной Кумы. Какъ Анна въ «Ричардѣ III», онъ пришелъ ненавидѣть, а уходитъ влюбленнымъ. Изображеніе этого перехода требуетъ обширной градаціи оттѣнковъ, весьма благодарныхъ для пятистопнаго ямба, пожалуй, до нѣкоторой степени способныхъ получить рельефъ и высшую прелесть отъ музыкальной иллюстраціи, но въ гораздо бо́льшей степени затемняемыхъ ею, смываемыхъ ея волнами, просто потому, что слова въ пѣніи не такъ отчетливо слышны, какъ въ словесной рѣчи, и что, пропорціонально этому, все оперное должно быть проще, *грубѣе* всего драматическаго. Третье дѣйствіе, эта вершина либретто, цѣликомъ состоитъ изъ психологическаго процесса, равно необходимаго въ планѣ и непонятнаго въ музыкальной оболочкѣ. Зритель *догадывается* о томъ, что происходитъ, но только догадывается; эффектъ сходенъ съ тѣмъ, который производятъ на насъ драматическія представленія на незнакомомъ языкѣ, когда сценическія событія и художественная игра актеровъ до нѣкоторой степени являются намъ на выручку. Кромѣ этого кореннаго недуга, есть и другіе, менѣе существенные, какъ появленіе новаго лица въ концѣ пьесы (колдунъ Кудьма). Другія причины неуспѣха коренились въ противорѣчіи между самымъ духомъ сюжета и музыкальною натурою Чайковскаго, но объ этомъ я могу говорить лишь тогда, когда перейду къ музыкальной сторонѣ оперъ. Здѣсь же позволю себѣ прибавить, что и со всѣми своими недостатками

«Чародѣйка»—богатое, увлекательное, отнюдь не обыденное зрѣлище, рисующее намъ такую Россію, о культурѣ которой мы очень мало слыхали и изображеніе которой, тѣмъ не менѣе, не рѣжетъ намъ глазъ неправдоподобіемъ. Въ талантѣ г. Шпажинскаго есть чисто русская жилка, соединенная съ нерусскою сценическою ловкостью, и либретто его, независимо отъ музыкальныхъ красотъ или недочетовъ, составляетъ явленіе симпатичное. Будь композиторъ живъ, оно могло бы подвергнуться радикальной передѣлкѣ (главнымъ образомъ—*сокращеніямъ*), и опера могла бы быть возобновлена и стать репертуарною.

Въ молодости, сейчасъ послѣ фіаско «Воеводы», честолюбивый и богатый начинаніями музыкантъ самъ себѣ уготовилъ фіаско еще горьчайшее и напрасное. Онъ взялъ готовое, давно извѣстное либретто графа Сологуба «Ундина» и съ быстротою, не совсѣмъ обыкновенною даже у него, сочинилъ къ нему музыку.

По моему раздѣленію, я здѣсь вступаю въ новый отдѣлъ оперъ Чайковскаго. До сихъ поръ я имѣлъ дѣло съ такими, которыя основаны на произведеніяхъ драматическихъ. Говоря точнѣе, къ каждой изъ оперъ Чайковскаго, о которыхъ я говорилъ, имѣется соотвѣтственное драматическое произведеніе. Съ «Ундины», т. е. со *второй* изъ оперъ Чайковскаго, можно считать новый родъ или видъ его музыкально-драматическихъ произведеній, гдѣ фабула заимствуется не изъ драмы, а изъ повѣсти въ стихахъ или прозѣ. Забота моя о точномъ раздѣленіи не есть праздная забава педанта: указать на вліяніе эпическаго элемента въ оперномъ творчествѣ Чайковскаго—для меня очень важно, какъ я надѣюсь показать. И такъ, «Ундина» есть повѣсть. Разсказать ли, что, по поводу настоящей статьи, я впервые прочелъ дѣтски граціозное и душистое произведеніе Жуковскаго (въ удовольствіи познакомиться съ самимъ Ламотъ-Фукэ я себѣ отказалъ)? Я былъ одновременно очарованъ наивнымъ сказочнымъ романтизмомъ поэмы и пораженъ глубокимъ родствомъ между поэзіей этого періода и внутреннимъ складомъ самого Петра Ильича. Не можетъ быть никакого спора въ томъ, что этого рода поэзія была ему близка и понятна, что къ обработкѣ подобныхъ сюжетовъ онъ былъ вполнѣ вооруженъ. Никто не знаетъ, что было въ музыкѣ «Ундины»; тѣ же, которые знали Чайковскаго, не могутъ не думать, что въ уничтоженной имъ партитурѣ заключались жемчужины мастерства, фантазіи и чувства. Не знаю только, сожалѣлъ ли онъ когда

нибудь впослѣдствіи о томъ, что сжегъ свою партитуру; думаю, что если бы очень жалѣлъ, то я такъ или иначе объ этомъ узналъ бы. Не всегда мы любимъ то, что легко можемъ имѣть, не всегда стремленіе влечетъ художника въ ту сторону, гдѣ его ждетъ наибольшая сумма успѣховъ моральныхъ и матеріальныхъ. Въ данномъ случаѣ нельзя даже сказать, что сумма, ожидавшая его, была *наибольшая*, т. е. что онъ къ фантастическому былъ одаренъ больше, чѣмъ ко всѣмъ прочимъ родамъ. Какъ впослѣдствіи оказалось, онъ умѣлъ писать въ фантастическомъ родѣ затѣйливо, богато, съ юморомъ, но такую же или еще большую силу онъ выказывалъ и въ другихъ родахъ. Я хочу только сказать, что изъ него вышелъ бы композиторъ сказочныхъ оперъ въ дѣтскомъ, наивномъ родѣ, такой же блестящій, какимъ оказался впослѣдствіи композиторъ балетовъ; что будущій творецъ «Щелкунчика» и «Спящей красавицы» могъ бы стать русскимъ Карлъ Марія Веберомъ, подарить насъ русскимъ «Оберономъ», русскимъ «Волшебнымъ стрѣлкомъ». Могъ бы, но не захотѣлъ. The child is father to the man, и въ Чайковскомъ 1869 года уже таился Чайковскій конца семидесятыхъ и восьмидесятыхъ, Чайковскій «Онѣгина» и «Пиковой дамы», парадоксальный и даровитый поборникъ новаго рода оперы, составлявшаго хотя и не единственный его талантъ, но главную цѣль его лучшихъ стремленій.

Къ тому же міру романтизма, изъ котораго вышла поэма Ламотъ-Фукэ и Жуковскаго, принадлежалъ первоначально и Гоголь. Можно даже сказать, что онъ сохранилъ съ нимъ связь до самой смерти, что романтизмъ чувствуется въ самой мѣщанской и будничной сценѣ, выхваченной имъ изъ дѣйствительности. И если романтизмъ вообще былъ музыкаленъ, то Гоголя мы можемъ признать вдвойнѣ романтикомъ, ибо эта музыкальность особенно присуща его произведеніямъ. На первый взглядъ, конечно, этого не видно. Что можетъ быть музыкальнаго въ «Шинели», въ «Повѣсти объ Иванѣ Ивановичѣ и Иванѣ Никифоровичѣ», въ «Утрѣ дѣловаго человѣка», въ «Тяжбѣ», въ «Женитьбѣ», въ плутняхъ Чичикова или Городничаго, въ интригахъ и сплетняхъ уѣзднаго или губернскаго города? Но Гоголь не весь въ этихъ геніальныхъ каррикатурахъ; изъ за нихъ сквозитъ другое, положительное содержаніе. Чисто русская натура, непосредственная, широкая, причудливая и смѣлая, полная глубокаго чувства, стыдливая и скупая въ выраженіи, прорывающаяся неожиданными и бурными

изліяніями, требовательная, страстная, какъ бы укутанная въ снѣжную оболочку, Гоголь манитъ и плѣняетъ фантазію читающаго его музыканта, какъ своимъ лиризмомъ, такъ и своими сказочными чудесами. Вся патріотическая сторона Гоголя, вся его фантастическая сторона и всѣ его дифирамбы русской или малороссійской природѣ просятся на музыкальное переложеніе. Музыкальны не однѣ только цѣльныя повѣсти, какъ «Тарасъ Бульба», «Майская ночь», «Ночь передъ Рождествомъ» и друг. Въ наименѣе, повидимому, лирическихъ или фантастическихъ его произведеніяхъ есть отдѣльные эпизоды, отдѣльные поэтическіе уголки, гдѣ долго сдерживаемое чувство внезапно прорываетъ плотину, гдѣ умолкаетъ нестройная толкучка дѣйствительности и завѣтныя думы и мечты звучатъ громкою органною прелюдіей. При этомъ у Гоголя не та музыкальность, которая замыкается словеснымъ выраженіемъ и которую мы нерѣдко встрѣчаемъ у первоклассныхъ лирическихъ поэтовъ. У Гёте, у Эйхендорфа, у Фета, порою у Тютчева *мысль* составляетъ, такъ сказать, словесный текстъ, а стихъ соотвѣтствуетъ музыкальной оболочкѣ; мелодія и ритмъ уже найдены, музыканту нечего прибавлять. Совсѣмъ не то у Гоголя, гдѣ музыкальный элементъ сказывается въ эпизодахъ, въ отдѣльныхъ чертахъ, въ намекахъ, порывахъ или общей тенденціи, нигдѣ не достигая округленнаго, классическаго выраженія, вездѣ оставляя обширное поле дополняющему и завершающему творчеству музыканта. Начиная съ Глинки, принявшагося было за симфонію «Тарасъ Бульба», русскіе композиторы одинъ за другимъ черпали изъ этого родника, вдохновлялись его, не скажу, чистою и кристаллическою, а, лучше, крѣпкою и пьяною стихіей. Были начинанія невѣрныя и отрывочныя (какъ неоднократныя попытки Сѣрова); были произведенія, доведенныя до конца, но незрѣлыя и слабыя; были, наконецъ: «Майская ночь» Н. А. Римскаго-Корсакова,—покамѣстъ шедёвръ цѣлой тридцатилѣтней дѣятельности,—и старшій его нѣсколькими годами «Кузнецъ Вакула» Чайковскаго.

(Я употребилъ названіе «Кузнецъ Вакула» изъ одного только уваженія къ старшинству: опера была удостоена преміи и первоначально представлена именно подъ этимъ именемъ. Для потомства, конечно, имѣетъ значеніе только позднѣйшая окончательная редакція, какъ бы послѣдняя воля композитора по отношенію къ этому своему дѣтищу. А потому и заглавіе за нею сохранится только второе, и самъ Петръ Ильичъ не лю-

билъ, когда кто нибудь, по ошибкѣ, называлъ его «Черевички» «Кузнецомъ Вакулой»).

Четвертая въ хронологическомъ порядкѣ опера Чайковскаго на первый взглядъ имѣла либретто ослѣпительно богатое и неотразимо заманчивое. Если руководиться мнѣніемъ тѣхъ наивныхъ людей, по увѣренію которыхъ, Мейерберъ «хватался за какой угодно сюжетъ, лишь бы было напичкано по больше эффектовъ», то Мейерберъ отъ либретто Я. П. Полонскаго пришелъ бы въ восторгъ. Чего-чего только нѣтъ въ этой сокровищницѣ русскаго юмора, русской удали, русскихъ сказочныхъ чудесъ! Сѣверная зима съ ея мятелью и вьюгой, сѣверная миѳологія съ ея чертями, вѣдьмами и русалками, малороссійская деревня съ ея оригинальными и забавными типами; среди всей этой захолустной простоты, среди всѣхъ этихъ суевѣрныхъ страховъ—Петербургъ съ его сказочнымъ блескомъ и могуществомъ, Петербургъ Державина, Потемкина и Фелицы. Чье сердце останется холоднымъ, чье воображеніе не воспламенится при видѣ этихъ богатствъ? Но для музыкальной драмы недостаточно руды, недостаточно драгоцѣнной жилы, безформенной и сырой; нужна отчеканенная, отлитая фигура, нужны правильныя, естественныя, ясно развитыя очертанія. Либретто «Кузнеца Вакулы» изобилуетъ паѳосомъ, смѣхомъ и чудесами, но драмы въ немъ опять нѣтъ, даже менѣе, чѣмъ въ предыдущихъ операхъ Чайковскаго. Это не драма, а анекдотъ. Была въ деревнѣ гордая дѣвица, замужъ была согласна, если женихъ привезетъ ей царицыны черевички. Влюбился въ нее простой казакъ, сѣлъ верхомъ на черта, погналъ его въ Петербургъ, выпросилъ у царицы черевички, погналъ назадъ и женился на гордячкѣ. Если каждое изъ этихъ предложеній развить въ картину драматическаго представленія, мы получимъ рядъ сценъ, какъ бы главъ романа, нанизанныхъ не произвольно, не случайно, но и не по закону драматической необходимости. Мнѣ такъ часто приходится повторять упреки одинаковые или почти одинаковые, что я, наконецъ, спрашиваю самъ себя: зачѣмъ же отдѣльному либреттисту вмѣнять то, въ чемъ грѣшатъ они всѣ? Скажу еще разъ, что есть на Руси оперы, либретто которыхъ, не имѣя поэзіи «Кузнеца Вакулы», столь же бѣдны драмой, не говоря о тѣхъ, которыя еще гораздо бѣднѣе, стоятъ на нулѣ. Тутъ слѣдуетъ отмѣтить двѣ черты. Во первыхъ, нѣкоторыя изъ худшихъ русскихъ либретто, съ геніальнѣйшею и потому знаменитѣйшею музыкой, написаны гораздо

ранѣе Чайковскаго, когда въ Европѣ господствовалъ, такъ называемый, «орекіантизмъ» (ушеугодничество), вызванный невѣроятнымъ успѣхомъ Россини, имѣвшій послѣдствіемъ преобладаніе не только виртуознаго пѣнія надъ музыкою въ высшемъ смыслѣ слова, но и музыки надъ поэтическимъ содержаніемъ. Въ глазахъ итальяномана двадцатыхъ или тридцатыхъ годовъ либретто оперы не имѣло ни того значенія, которое мы придаемъ ему теперь (Рихардъ Вагнеръ, Рубинштейнъ, Гуно, позднѣйшій Верди, Бизе, Масканьи), ни того, которое оно имѣло сто лѣтъ назадъ (Глукъ, Мегюль, Моцартъ, Керубини и друг.). Во вторыхъ, именно у Чайковскаго тексты весьма неравнаго достоинства. Самъ онъ замѣтно колебался между разными теоріями, при немъ получившими право гражданства въ критикѣ, и неоднократно тяготѣлъ къ строгому (хотя и не по Вагнеровски) пуризму, пока въ послѣднія пять лѣтъ не отдался исключительно собственному руководству и собственному идеалу, а съ тѣмъ вмѣстѣ навсегда порвалъ съ ученіями крайними и нетерпимыми. Вотъ почему опредѣленіе занимаемаго имъ положенія въ партійныхъ спорахъ важно въ каждомъ отдѣльномъ случаѣ. Возвращаясь къ повѣсти Гоголя и къ поэмѣ Полонскаго, нельзя не признать, что рядъ картинъ, предлагаемыхъ ими для музыкальнаго воспроизведенія, въ совокупности своей составляетъ или могъ бы составить оперу совершенно вродѣ тѣхъ, на которыя потрачены лучшія наши композиторскія силы. Для Чайковскаго же либретто это было цѣннѣе, чѣмъ для кого нибудь. Оно давало пищу и его любви къ русской зимѣ, и его поклоненію великой Екатеринѣ, и фантастическому элементу, изрѣдка просыпавшемуся въ немъ, и постоянному и горячему его культу Гоголя, и, наконецъ, комической жилкѣ, глубоко схороненной въ немъ подъ толстыми слоями міровой скорби. Въ «Кузнецѣ Вакулѣ» Чайковскій сознательно и намѣренно измѣнилъ свою «методу», строже прежняго началъ относиться къ музыкальной декламаціи и вообще до нѣкоторой степени приблизился къ, такъ называемой, «молодой русской школѣ». Партитура—произведеніе и болѣе зрѣлое, и болѣе *преднамѣренное*, чѣмъ которая либо изъ предыдущихъ оперъ композитора. Поэтому ли, потому ли что его плѣнилъ сюжетъ, но «Кузнецъ Вакула» былъ любимцемъ композитора; холодность къ нему петербургской публики и раннее его снятіе съ репертуара страшно огорчили Петра Ильича, тогда какъ, напримѣръ, къ «Чародѣйкѣ», черезъ нѣсколько лѣтъ послѣ ея постановки въ Петербургѣ, онъ относился уже

неблагосклонно («а если бы вы знали, какъ все это мнѣ казалось великолѣпнымъ, когда я писалъ!»), не говоря уже объ «Опричникѣ», котораго онъ знать не хотѣлъ и даже не любилъ, чтобъ его давали.

Мы стоимъ лицомъ къ лицу съ явленіемъ поучительнымъ. Опера написана на текстъ, заранѣе данный; о «вдохновеніи» въ смыслѣ вагнеристовъ, о какомъ то мистическомъ рожденіи поэмы изъ нѣдръ композитора, музыки изъ мозга поэта—не можетъ быть и рѣчи; композиторъ даже изъ имѣющихся готовыхъ либретто не могъ выбирать по своему, онъ просто писалъ на премію. Оказывается, что именно къ этой заказной работѣ композиторъ питалъ такое нѣжное и прочное чувство, котораго не могли внушить ему ни тѣ его оперы, для которыхъ сюжеты онъ выбиралъ самъ, ни даже тѣ, либретто которыхъ писались подъ его наблюденіемъ и контролемъ, а отчасти и его собственными стихами. Кто любитъ декламировать противъ ремесленной музыки и цеховыхъ музыкантовъ, кто все еще твердитъ старую басню о безсознательномъ творчествѣ и потому не видитъ, не слышитъ и не ощущаетъ громаднаго вліянія на насъ внѣшняго и механическаго, тотъ въ исторіи «Кузнеца Вакулы» и его позднѣйшаго воплощенія «Черевичекъ»..... вѣроятно, не почерпнетъ для себя никакого спасительнаго урока, ибо эстетиковъ этого сорта учить все равно, что мертвыхъ лечить.

Либретто «Мазепы» досталось композитору не въ видѣ общаго, всѣмъ открытаго достоянія, какъ «Ундина», и не въ видѣ наслѣдства, полученіе котораго зависѣло отъ конкурса, какъ «Кузнецъ Вакула», а какъ бы въ подарокъ. Я уже упоминалъ, что оно было въ рукахъ другаго композитора, у котораго работа значительно ушла впередъ и который, затѣмъ, не то охладѣлъ къ сюжету, не то усомнился въ своихъ силахъ. Работавшій туго и осторожно, Давыдовъ охотно уступилъ либретто уважаемому товарищу по профессіи, болѣе его плодовитому и горячему. Странно сказать, Чайковскій написалъ свою партитуру, хотя не по Давыдовски, но, сравнительно говоря, очень медленно. Не знаю, почему первоначальное заглавіе «Полтавы» было замѣнено «Мазепой». «Мазепа»—названіе давно извѣстной оперы барона Фитингофа, дававшейся въ пятидесятыхъ годахъ.

Если въ драмѣ требуется развитіе характеровъ, то въ либретто «Полтавы» нѣтъ драмы. Характеры являются съ самаго начала такими, какими мы ихъ видимъ въ концѣ. Не говоря о старикахъ, но и юная Марія уже пережила свою драму до перваго дѣйствія. Мѣняются не характеры, а

судьба лицъ; многія умираютъ; одно передъ смертью сходитъ съ ума. Все это у Пушкина—великолѣпная повѣсть въ стихахъ; драмы онъ не написалъ. Но, кромѣ повѣсти, у него картина Полтавской битвы. Раздирающая семейная исторія, одна изъ безчисленныхъ трагедій кроваваго, безпощаднаго времени, совершенно подавляется грознымъ величіемъ историческаго происшествія. Вотъ эта сторона, мнѣ кажется, плѣнила и всегда будетъ плѣнять воображеніе музыканта, и если бы вмѣсто либретто поставить рядъ живыхъ картинъ изъ русской исторіи, то музыка къ нимъ была бы именно тою, которая зазвучала въ душѣ Петра Ильича, при видѣ подареннаго либретто. Въ этой оперѣ интересно то, что не фабула; къ фабулѣ же принадлежитъ то, что лишено интереса. Нѣтъ драматическаго конфликта ни въ томъ, чтобъ опоздать на смерть отца, ни въ томъ, чтобъ успѣть во время послать доносъ (эти столкновенія относятся къ области почтовой, а не драматической), какъ нѣтъ его въ томъ, чтобы доносить не изъ патріотизма, а въ отместку за частное дѣло, или чтобы плакать о потерянной невѣстѣ, или чтобы лишиться и жениха, и любовника и сумашествовать post factum. Все это мрачно, иногда возмутительно, иногда трогательно; все это на сценѣ—заключительныя главы историческаго романа, эффектъ которыхъ, сколько бы мы ни приписывали его мнимой драмѣ, получается отъ великолѣпнаго историческаго зрѣлища, поражающаго наше воображеніе ужасомъ и, вмѣстѣ съ тѣмъ, возбуждающаго въ насъ патріотическую гордость. На сценѣ «Мазепа» производитъ величественное впечатлѣніе тамъ, гдѣ не замѣшаны частные интересы, гдѣ мы забываемъ Андрея и Марію, гдѣ передъ нами высится исполинъ русской исторіи.

Недостатокъ этотъ свойственъ не одному «Мазепѣ». Многія историческія оперы страдаютъ имъ въ такой же или еще большей мѣрѣ. Въ «Жидовкѣ» Скриба, напримѣръ, возмутительная и удручающая зрителя семейная драма (въ отличіе отъ «Полтавы», имѣющая настоящую *завязку*, но слишкомъ рано, во второмъ дѣйствіи) не подавлена, но прикрашена мишурнымъ богатствомъ историческаго костюма. Намъ кажется, что мы плачемъ надъ судьбою Рахили. Въ дѣйствительности мы просто глазѣемъ на поповъ, пажей, танцовщицъ, наемныя войска, палачей и коней. Обличая «историческую» оперу въ слишкомъ большомъ преобладаніи внѣшностей надъ внутреннимъ содержаніемъ, обыкновенно называютъ Мейербера. Но Мейерберъ всю жизнь стремился именно къ музыкальной драмѣ, и самая

строгая критика должна признать, что, по крайней мѣрѣ, два раза, въ «Гугенотахъ» и «Пророкѣ», онъ находилъ и обработывалъ сюжеты, въ которыхъ никакой костюмъ, никакая мишура не могутъ заслонить отъ насъ потрясающей, глубоко-человѣческой драмы. Всегда уважавшій Мейербера и даже восхищавшійся имъ, Чайковскій превосходилъ его серьезностью стремленія, душевнымъ жаромъ, благородствомъ стиля, но на поприщѣ исторической оперы остался далеко позади его, не только потому, что имѣлъ другое и властное призваніе, но и потому, что въ сюжетахъ ему недоставало Мейерберовской легкой руки. Это въ особенности сказалось на «Мазепѣ».

Къ повѣствовательному роду принадлежатъ также два литературныя произведенія, давшія матеріалъ для двухъ наиболѣе прославленныхъ и любимыхъ оперъ Чайковскаго. Оба они принадлежатъ Пушкину. Пушкинъ, авторъ «Руслана и Людмилы», авторъ «Русалки», «Торжества Вакха» и «Каменнаго гостя», авторъ «Полтавы», «Пиковой дамы» и «Евгенія Онѣгина», на долгое время послѣ смерти занялъ первенствующее мѣсто въ исторіи русской оперы, конечно, не какъ либреттистъ, (либреттистомъ, и то не по своей волѣ, онъ можетъ считаться только по отношенію къ «Каменному гостю» Даргомыжскаго), а какъ вдохновитель либреттиста какъ богатѣйшая сокровищница, изъ которой композиторы самыхъ различныхъ натуръ, самыхъ противоположныхъ дарованій черпали мелодію и гармонію. Ему равно обязаны и Глинка, этотъ законченный и уравновѣшенный художникъ, и порывистая, лихорадочно возбужденная натура Даргомыжскаго, и могучее, богатое, исполненное противорѣчій, мятущееся изъ стороны въ сторону дарованіе Чайковскаго. На Пушкина, какъ показалъ опытъ, можно написать «большую» оперу съ руладами и кабалеттами, съ нумерами строго округленными, съ ансамблями, хорами и балетнымъ дивертиссементомъ въ двухъ дѣйствіяхъ, и сплошной речитативъ-аріозо съ гармоническими судорогами въ аккомпаниментѣ, и рядъ лирическихъ сценъ, нѣчто вродѣ неоконченной повѣсти въ лицахъ съ музыкой эклектическою, колеблющеюся между консервативною стариной и дерзкимъ новшествомъ. Я думаю, что родникъ далеко еще не исчерпанъ, что Пушкинъ по прежнему будетъ вдохновлять молодыхъ и старыхъ музыкантовъ. Его «Цыгане» какъ разъ пригодны для коротенькаго театральнаго представленія съ уголовнымъ, кровопролитнымъ окончаніемъ и, если хотите, съ закулисною пѣсней вмѣсто увертюры и оркестровою интерлюдіей

при пустой сценѣ, какъ это входитъ въ моду съ легкой руки новѣйшаго изъ «молодыхъ» [1]). И когда минутное увлеченіе внѣшностями и странностями пройдетъ, на его мѣсто явятся другія, и тогда такіе отрывки, какъ «Египетскія ночи», «Скупой рыцарь», «Бахчисарайскій фонтанъ», «Братья разбойники» и другіе, окажутся, въ свою очередь, богатѣйшимъ матеріаломъ для либретто.

Когда Пушкину ищешь эквивалента среди русскихъ музыкантовъ, на умъ прежде всего приходитъ Глинка. Два эти генія близки другъ къ другу не только по мѣсту и времени. Не слѣдуетъ увлекаться и тѣмъ воззрѣніемъ, что Пушкинъ—«первый» русскій поэтъ, Глинка же—«первый» русскій музыкантъ. Не говоря о томъ, что тождество ранга не создаетъ между ними никакого внутренняго родства, слѣдуетъ идти далѣе и признать, что понятіе «перваго» относительно, что «первый» въ девятнадцатомъ столѣтіи можетъ въ двадцатомъ оказаться вторымъ, третьимъ, четвертымъ и т. д.

Глинка и Пушкинъ связаны одинъ съ другимъ гораздо тѣснѣйшею связью. Оба они классики по происхожденію и романтики по духу. Оба они чисто-русскія натуры, широкія и смѣлыя, но въ самомъ отважномъ предпріятіи сохраняющіе ловкость, увѣренность и грацію. Тѣмъ самымъ, что они русскіе люди, оба они падки на все экзотическое, прекрасно подражаютъ образцамъ разныхъ временъ и народовъ, любятъ народный колоритъ вообще. Оба они прекрасные техники; ни у того, ни у другаго техника не занимаетъ неподобающаго ей перваго мѣста. Оба, при кажущейся прохладности и объективности, полны глубокаго настроенія и способны къ страстному порыву. Объ обоихъ можно сказать, что они «преимущественно художники», въ смыслѣ не внѣшняго совершенства, не преобладанія формы, а полной гармоніи между содержаніемъ и формой, между идеей и ея осуществленіемъ, полнаго равновѣсія способностей, полнаго примиренія съ самимъ собою.

Я откажу себѣ въ удовольствіи провести подобную же параллель между Пушкинымъ и Даргомыжскимъ. Позволю себѣ, однако, замѣтить, что композиторъ «Русалки» и «Каменнаго гостя», соотечественникъ и

---

[1]) Интересная попытка начинающаго композитора, недавно игранный въ Москвѣ «Алеко» г. Рахманинова, при всѣхъ обнаруживаемыхъ въ немъ задаткахъ или, лучше сказать, *благодаря* этимъ задаткамъ, не можетъ, къ счастью, считаться разрѣшеніемъ предположенной мною задачи.

современникъ Глинки, а потому и близкій ему по стилю, не имѣетъ почти ни одного изъ тѣхъ качествъ, которыя я сейчасъ перечислилъ, находя ихъ въ одинаковой мѣрѣ свойственными обоимъ творцамъ «Руслана и Людмилы». Скорѣе можно найти родство между Даргомыжскимъ и Лермонтовымъ, столь противоположнымъ Пушкину по натурѣ; но и здѣсь параллель будетъ коротка, отчасти и потому, что Лермонтовъ умеръ молодымъ, Даргомыжскій же пожилымъ, хотя и не въ глубокой старости.

Сравненіе Пушкина съ Чайковскимъ, пожалуй, выйдетъ еще сложнѣе. На первый взглядъ творецъ «Черевичекъ» отличается отъ большинства своихъ современниковъ, какъ на Западѣ, такъ и въ Россіи, любовью къ твердымъ формамъ, уваженіемъ къ традиціи (при полной свободѣ отъ мертвой рутины) и блестящею техникой, въ которой, если хотите, можно отличить технику врожденную и технику пріобрѣтенную ученіемъ и опытомъ. Всѣ эти качества есть также, напримѣръ, въ Моцартѣ. О Пушкинѣ же справедливо сказано, что онъ Моцартовская натура. На основаніи извѣстной геометрической аксіомы, можно додуматься до того, что если Пушкинъ и Чайковскій, взятые порознь, сходны съ Моцартомъ, то они сходны и между собою.

Заключеніе правильно; невѣрна только предыдущая посылка. Можно, пожалуй, допустить, что мы въ Чайковскомъ усмотрѣли нѣкоторыя изъ *достоинствъ* Моцарта; но ни достоинства, ни недостатки не рѣшаютъ всего вопроса о натурѣ. Позади хорошаго и худаго въ человѣкѣ остаются еще качества нейтральныя, и эти нейтральныя качества нерѣдко имѣютъ рѣшающее значеніе. А, затѣмъ, достоинства Чайковскаго кажутся намъ точкой соприкосновенія между Моцартомъ и имъ, главнымъ образомъ, потому, что мы неправильно обставили сравненіе. Мы сравниваемъ Моцарта со всею совокупностью извѣстныхъ намъ композиторовъ, Чайковскаго же—съ тѣснымъ кругомъ современниковъ, преимущественно русскихъ. Кто видитъ въ Чайковскомъ представителя безупречной формы, классической традиціи или *преобладанія* техники, тотъ сидитъ взаперти, тотъ никогда не выходилъ на просторъ: горизонтъ его ограничивается «Вражьей силой» Сѣрова, «Борисомъ Годуновымъ» Мусоргскаго, «Карменъ» Бизе, операми Понкіелли, Бойто и другихъ болѣе молодыхъ итальянцевъ и, въ большемъ отдаленіи, всѣмъ Францемъ Листомъ, всѣмъ Рихардомъ Вагнеромъ и всею «молодою русскою школой».

Расширимъ горизонтъ и вспомнимъ, что, кромѣ насъ и нашихъ современниковъ, существуютъ, напримѣръ, Глукъ и Гайднъ и множество скрещивающихся и переплетающихся линій между этими двумя геніями и нами. Для насъ безъ особеннаго труда сдѣлается яснымъ, что ни о какомъ родствѣ между Моцартомъ и Чайковскимъ не можетъ быть и рѣчи. Съ Пушкинымъ Петръ Ильичъ имѣетъ развѣ ту общую черту, что оба они пламенные патріоты. Никто, надѣюсь, не скажетъ, чтобы патріотизмъ былъ *особенностью* въ той или другой художнической натурѣ. Во всемъ существенномъ для процесса творчества Пушкинъ съ Чайковскимъ, хотя и по другимъ признакамъ, представляются мнѣ столь же чуждыми другъ другу, какъ и Пушкинъ съ Даргомыжскимъ. Скажу прямо: громадность таланта, создавшаго такую партитуру, какъ «Евгеній Онѣгинъ», болѣе всего видна именно въ томъ, что музыкантъ съумѣлъ перешагнуть черезъ глубокую борозду, внутренно отдѣлявшую его отъ хорошо извѣстнаго ему и горячо любимаго имъ поэта.

Громадный этотъ талантъ, въ отличіе отъ Пушкинскаго, неравномѣрно простирался на всю область искусства; онъ ограничивался двумя-тремя спеціальностями, въ которыхъ выказалъ интенсивность, болѣе и болѣе возроставшую со временемъ. Кромѣ этой количественной односторонности, въ твореніяхъ Петра Ильича есть и качественная. Извѣстная минорность настроенія, отъ тихой грусти до бѣшенаго отчаянія, занимаетъ въ нихъ обширное мѣсто и притомъ выражается средствами довольно сходными. Обстоятельство это порождаетъ то, что принято называть манерой. Въ этой манерѣ, на мой слухъ, явственно звучитъ *преувеличеніе* или *утрировка*, весьма недостаточная для такихъ критиковъ, какъ г. Брюно въ Парижѣ, творецъ оперы «Le Rêve», но вполнѣ ощутительная для васъ, коль скоро вы не считаете исторіи музыки отъ послѣдняго курьеза, вчера выдуманнаго. И если, въ противоположность мнѣ, и публика, и спеціалисты не видятъ этой стороны Чайковскаго, то я ихъ не виню: и Рихардъ Вагнеръ, и «молодая русская школа» грѣшатъ утрировкою еще болѣе ярою и вопіющею. Затѣмъ, Чайковскій, котораго противники нерѣдко изображали чуть не ремесленникомъ, аккуратно работающимъ по книжкѣ, въ дѣйствительности руководился, такъ называемымъ, «вдохновеніемъ»; писалъ, какъ говорится, на-уру, долго не думая и не разбирая. Отъ этого многія изъ его сочиненій, какъ Шубертовскія, производятъ впечатлѣніе почти что

импровизаціи. У Чайковскаго нѣтъ тщательной отдѣлки, потому что онъ торопится писать; то, что намъ кажется таковою,—не болѣе, какъ послѣдствіе набитой руки, ловкой и увѣренной отъ постоянной практики. Наконецъ,—и это главное—у Петра Ильича нѣтъ потребности представлять объективную картину всего окружающаго его міра. Ея нѣтъ и не можетъ быть, потому что онъ занятъ другимъ: въ немъ есть *свое* содержаніе, оригинальное и плѣнительное, которымъ онъ переполненъ, которое не даетъ ему покоя, котораго и мы, слушатели, прежде всего отъ него ждемъ и просимъ. Не будь этого содержанія, не было бы ни любви къ нему, ни зависти, не было бы, однимъ словомъ, никакого Чайковскаго. А при такомъ содержаніи передавать предметы яснымъ, правдивымъ и объективнымъ образомъ—затруднительно, ибо оно давитъ своею исключительностью. Оно какъ бы химически переработываетъ весь внѣшній матеріалъ, такъ или иначе западающій въ душу музыканта. Другими словами, оно не мѣшаетъ ему ни выражать чувства, ни изображать предметы или событія, но только чувства, предметы или событія эти должны быть однородны съ нимъ самимъ. Гдѣ условіе это соблюдено, гдѣ онъ нападаетъ на задачу вполнѣ ему *конгеніальную*,—Чайковскій безъ спора можетъ быть признанъ художникомъ. Но это—исключеніе, а не правило.

Я выше говорилъ, что ему удалось перешагнуть борозду силою таланта. Я говорилъ также, что онъ горячо любилъ Пушкина. Сама по себѣ любовь, конечно, не принесла ему новыхъ средствъ, но она энергически подѣйствовала на его волю. А въ дѣлѣ художественнаго творчества участіе воли гораздо важнѣе и плодотворнѣе, нежели думаютъ тѣ, по мнѣнію которыхъ, храмы и дворцы, картины и статуи, оперы и драмы въ готовомъ видѣ сыплются на художника изъ какого то невѣдомаго рога изобилія. Въ особенности это вѣрно относительно Петра Ильича, обладавшаго замѣчательно энергическою волей.

(Я помню, что однажды въ деревнѣ онъ сказалъ мнѣ: «Если ужъ очень захотѣть, то можно рѣшительно все сдѣлать», не зная, что почти буквально цитировалъ изреченіе Дизраэли).

Какъ въ эпосѣ или въ романѣ прекрасный витязь черезъ всѣ препятствія проникаетъ къ плѣнной царевнѣ, освобождаетъ ее и вмѣстѣ съ ея рукою получаетъ царство, потому что *хочетъ*, чтобы все это совершилось, такъ Чайковскій, сквозь различіе натуръ, художественнаго образо-

ванія и художественнаго стремленія, пробился къ своему обожаемому Пушкину и получилъ въ даръ, конечно, не все его царство, но значительную и цвѣтущую его область. Продолжая сравненіе, я скажу, что, кромѣ большой области, о которой рѣчь впереди, есть еще маленькая провинція, маленькая сравнительно, но все еще весьма видная и цѣнная. Названіе этой провинціи—«Пиковая дама». М. И. Чайковскій, какъ извѣстно, позволилъ себѣ весьма существенныя отступленія отъ Пушкинскаго сюжета, вѣрнѣе сказать, кореннымъ образомъ передѣлалъ его, замѣнивъ Пушкинскую пружину алчности болѣе понятною и популярною—любовью. Если либретто, благодаря этой мудрой передѣлкѣ, на видъ банальнѣе Пушкинскаго оригинала, то не я, конечно, буду на это сѣтовать. Какъ въ лирическомъ стихотвореніи безцвѣтныя, общія мѣста кладутся на музыку гораздо легче, естественнѣе, нежели отборнѣйшія и изысканнѣйшія изліянія лирическаго поэта-философа, такъ и въ либретто избитѣйшій мотивъ, казеннѣйшая уловка порою желательнѣе мудреныхъ, психологически тонкихъ пружинъ, непонятныхъ безъ помощи словеснаго текста. У Пушкина Германъ только игрокъ; у Модеста Ильича онъ и игрокъ, и влюбленный. Очень можетъ быть, что здѣсь—та оперная рутина, надъ которой такъ беззубо смѣется Рихардъ Вагнеръ и которую онъ въ своихъ собственныхъ либретто замѣнилъ такими хитроумными и притязательными несообразностями. Я только желалъ бы посмотрѣть публику, которая приняла бы, которая поняла бы опернаго героя, въ теченіе цѣлаго вечера пускающаго высокія ноты о томъ, что ему хочется хватить изрядный кушъ денегъ. Поживемъ еще лѣтъ съ пятнадцать—и новый итальянскій «веристъ», въ настоящее время едва покинувшій пеленки, подаритъ насъ и такой оперой. Но отъ Петра Ильича отъ послѣдняго можно было ожидать систематически проведенной тенденціи, а въ сторону «веризма»—и подавно. Бросая общій взглядъ на либретто, я долженъ признаться, что и оно, какъ большинство другихъ, не представляетъ правильной завязки. Характеръ повѣсти сохраненъ и въ драматической передѣлкѣ; сцены слѣдуютъ одна за другою, какъ придется. Но каждая даетъ поводъ иллюстрировать бытъ, изобразить нравы, воскресить духъ петербургской придворной и аристократической старины. Задача критика не въ томъ, чтобы судить канву или сюжетъ по заранѣе приготовленнымъ, отвлеченнымъ рубрикамъ; существенный для него вопросъ—отвѣчаетъ ли этотъ сюжетъ, эта канва требованіямъ натуры самого

художника, можетъ ли онъ въ его предѣлахъ остаться вѣренъ самому себѣ. О «Пиковой дамѣ» можно сказать въ двухъ словахъ, что Петръ Ильичъ любилъ большой свѣтъ, а еще больше любилъ русскую старину восемнадцатаго столѣтія. Въ новомъ либретто онъ имѣлъ и то, и другое.

Пожалуй, можно прибавить, что онъ не могъ обходиться безъ третьяго. Подобно Гуно, лѣтъ за пятнадцать до него ставшему такимъ же предметомъ обожанія во Франціи, какъ онъ у насъ, Чайковскій требовалъ, чтобы въ оперѣ была сердечная драма, чтобы дѣйствіе ея происходило на землѣ, близко къ намъ, въ освѣщеніи естественномъ, при условіяхъ, по возможности, будничныхъ и реальныхъ. Ничего этого не было въ такихъ либретто, какъ «Ундина», пожалуй, и въ такомъ, какъ «Черевички»; не было этого также и въ операхъ противоположнаго характера, съ подкладкой историческою, какъ «Орлеанская дѣва» или исторически-бытовою, какъ «Воевода» и «Чародѣйка» — изъ русскихъ сюжетовъ, какъ «Іоланта» — изъ сюжетовъ западно-европейскихъ. Одна изъ главныхъ причинъ той неправды, которою заражены красивыя и патетическія страницы Чайковскаго, и которую онъ въ себѣ смутно ощущалъ, но не могъ опредѣлить, заключается въ томъ, что онъ лишь поздно и какъ бы случайно нашелъ ключъ къ плодотворной, несмущаемой снаружи, вполнѣ искренней дѣятельности на оперномъ поприщѣ. Ключъ этотъ можетъ быть названъ двумя словами: мѣщанская драма. Читатель знаетъ, что терминъ этотъ не заключаетъ въ себѣ упрека въ какомъ нибудь «мѣщанствѣ». Можно цѣлый вѣкъ писать мѣщанскія драмы, не обрисовавъ ни единаго «мѣщанина». Это вѣрно, между прочимъ, и по отношенію къ Петру Ильичу, который ненавидѣлъ всякое мѣщанство, но для котораго мѣщанская драма, какъ матеріалъ для оперы, была истиннымъ хлѣбомъ насущнымъ, или, лучше сказать, драгоцѣннѣйшею находкой. Самый терминъ, какъ извѣстно, есть плодъ эстетическаго недоразумѣнія. Такъ какъ въ XVII вѣкѣ трагедія выводила преимущественно царей, жрецовъ и полководцевъ; комедія же или, вѣрнѣе, фарсъ изображалъ крестьянъ, лакеевъ и мазуриковъ, то изобрѣтенной столѣтіемъ позже «слезливой драмѣ», свободной комбинаціи смѣшнаго съ ужаснымъ, высокаго съ низкимъ, по логикѣ слѣдовало стоять по серединѣ также и между сословіями, т. е. изображать чиновниковъ, купцовъ, педагоговъ и т. д. Сіи

же, по номенклатурѣ, еще не вполнѣ забытой и въ наше время, назывались сословіемъ *мѣщанскимъ* (bourgeoisie).

Современная мѣщанская драма въ музыкѣ, современная, такъ сказать, *мѣщанская опера*—нѣчто существенно иное. Она отъ одноименнаго съ ней литературнаго явленія отличается настолько, насколько вѣкъ Гоголя и Островскаго, французскихъ реалистовъ, французскихъ натуралистовъ и ихъ близкихъ и далекихъ послѣдователей въ Европѣ и Америкѣ отличается отъ вѣка Дидро или молодаго Гёте. Не только миновалъ періодъ сентиментальности, съ которымъ слезливая драма была неразрывно связана; не только прошумѣла французская революція, умолкли Байронъ и Альфредъ де Мюссе, исчезла долго и уединенно стоявшая тѣнь романтизма, но и самый реализмъ устарѣлъ, по крайней мѣрѣ тотъ реализмъ, который въ сочиненіяхъ Бальзака, Диккенса и другихъ возбуждалъ то слезы, то смѣхъ, то негодованіе нашихъ отцовъ. Современная мѣщанская опера—явленіе очень молодое. Одинъ изъ самыхъ раннихъ образчиковъ — извѣстная «Молнія» Сенъ-Жоржа (съ музыкою Галеви), впервые представленная въ серединѣ 30-хъ годовъ, а въ настоящее время даваемая, если не ошибаюсь, только на нѣкоторыхъ сценахъ Германіи. Въ послѣдующій періодъ, при общемъ увлеченіи Мейерберомъ, Доницетти, Верди, впослѣдствіи Рихардомъ Вагнеромъ, Гуно, у насъ—Глинкой, робкая попытка ввести въ оперу современный костюмъ и будничную жизнь не могла пробить себѣ дорогу.

Мѣщанская опера нашего времени,—какъ ни страннымъ покажется,—идетъ отъ произведенія, которое по костюму не имѣетъ въ себѣ ничего будничнаго, дѣйствіе котораго происходитъ вдалекѣ отъ центровъ цивилизаціи, въ обѣтованной странѣ романтическаго генія, романтическихъ затѣй и романтическихъ бредней. Не чиновники, не купцы и не педагоги, а контрабандисты, жандармы, разбойники, цыганки, пикадоры и торреадоры—среда, въ которой родился современный оперный реализмъ. Изъ четырехъ оперъ, завѣщанныхъ намъ рано умершимъ Бизе, нѣтъ ни одной, которая не была бы «романтическою» по сюжету и мѣсту дѣйствія. Средневѣковой Эдинбургъ, мусульманскій Египетъ, браманская Индія и современная Испанія... но въ этомъ словѣ «современная» заключается вся суть. Оно обозначаетъ поворотную точку: изъ области исторіи, историческаго анекдота, легенды, сказки и миѳа современная опера, въ лицѣ «Карменъ»,

рѣшительно шагнула въ область современной дѣйствительной жизни, хотя на первый разъ при экстренной обстановкѣ.

Въ «Пиковой дамѣ», какъ въ «Карменъ», переходъ въ новую область скрывается костюмомъ и, вдобавокъ, дѣйствіе происходитъ хотя близко къ намъ, но все же не въ наше время. Затѣмъ, въ ней есть элементъ фантастическій. Но я не вижу причины ради этого послѣдняго обстоятельства включать ее въ одну категорію съ «Робертомъ» или съ «Волшебнымъ стрѣлкомъ». Ибо все то, что не «пиковая дама» (живая или въ видѣ привидѣнія), стоитъ на почвѣ вполнѣ реальной, происходитъ въ знакомомъ намъ Петербургѣ, среди нашихъ прадѣдовъ и прабабокъ. Такіе сюжеты, притомъ безъ всякой примѣси фантастическаго, гораздо обыденнѣе и реальнѣе «Пиковой дамы», встрѣчались и прежде: сюда относится, напримѣръ, пряное и кокетливое «Черное домино», а также нѣсколько Вердіевскихъ оперъ («Луиза Миллеръ» и друг.), изъ которыхъ одна, какъ извѣстно, снабжена, красоты ради, костюмомъ XVIII столѣтія, тогда какъ дѣйствіе ея происходитъ при Людовикѣ-Филиппѣ или при Наполеонѣ III; ни для кого не тайна, что напудренная Віолетта Валери никто иное, какъ Маргарита Готье изъ современнаго романа. Но ни Оберовскія, ни Вердіевскія оперы этого рода—не мѣщанскія въ моемъ смыслѣ: все отношеніе либреттиста и композитора къ музыкальной драмѣ въ нихъ прежнее. Это оперы въ условномъ смыслѣ названія, родъ болѣе и болѣе покидаемый нынѣ и притомъ рѣшительно покинутый самимъ Верди, въ молодости бывшимъ его яркимъ представителемъ. «Пиковая дама»—мѣщанская опера не потому, что имѣетъ сюжетъ изъ Екатерининскихъ временъ, а потому, что съ живымъ реализмомъ либретто она соединяетъ, такъ называемый, драматическій принципъ въ музыкѣ, не въ исключительномъ смыслѣ Рихарда Вагнера, правда, но въ смягченной степени, въ эклектическомъ родѣ, съ тою комбинаціей «ученаго» и «общедоступнаго», какую мы встрѣчаемъ, напримѣръ, у Гуно.

Я договорился до имени, котораго нельзя миновать, когда говоришь о мѣщанской оперѣ. Блестящій авторъ музыкально-драматическихъ иллюстрацій къ Шекспиру, Корнелю, Мольеру и Гёте во все продолженіе своего поприща, пролагая то здѣсь, то тамъ новый путь, дѣлая тотъ или другой экспериментъ, ни разу не покушался изобразить французовъ второй половины XIX столѣтія. Тѣмъ не менѣе, какъ сознательный новаторъ, какъ искренній, не лишенный смѣлости реалистъ, умѣвшій оставаться понятнымъ

и трогательнымъ на скользкихъ новыхъ путяхъ, Гуно имѣлъ несомнѣнное вліяніе на образованіе мѣщанской оперы. Онъ былъ прямой предшественникъ Бизе. Въ извѣстномъ смыслѣ мѣсто, имъ занимаемое во французской оперѣ, соотвѣтствуетъ мѣсту Чайковскаго у насъ. Онъ ввелъ въ серьезную музыку тотъ, если можно такъ выразиться, разговорный языкъ, которымъ французы отлично владѣли и прежде, которымъ такъ неподражаемо граціозно и увлекательно говорилъ Оберъ, но который былъ извѣстенъ только въ комической оперѣ, и потому былъ неразлученъ съ музыкальнымъ стилемъ совсѣмъ инаго свойства.

Нѣчто подобное попробовалъ сдѣлать Чайковскій, когда онъ принялся составлять свои «лирическія сцены по Пушкину», которыя онъ озаглавилъ такъ же, какъ озаглавленъ безсмертный, неоконченный романъ въ стихахъ, принадлежащій къ тремъ или четыремъ величайшимъ, пока, твореніямъ русскаго духа. Стремленіе Петра Ильича къ реализму, къ «жизненной правдѣ въ звукахъ», на этотъ разъ было ясное и опредѣленное. Поклонникъ Диккенса и Теккерея, Гоголя и Льва Толстаго, онъ хотѣлъ посредствомъ музыки, и не измѣняя кореннымъ началамъ изящной формы, изобразить дѣйствительность, если не такъ же отчетливо и выпукло, то всетаки въ этомъ же направленіи. Что въ погонѣ за реализмомъ музыка всегда останется позади поэзіи, — это онъ живо чувствовалъ; но точно также онъ сознавалъ, что именно задача реализма стояла на очереди. И такъ какъ онъ эту задачу понималъ не въ узкомъ и буквальномъ смыслѣ, какъ въ 70-хъ годахъ Мусоргскій, а въ наши дни вагнеристы съ одной, молодые итальянцы съ другой стороны, такъ какъ онъ, идя смѣло впередъ, сохранялъ и еще болѣе развивалъ врожденную способность нравиться, то новшество его, сначала принятое съ нѣкоторымъ недоумѣніемъ, вскорѣ было признано законнымъ, а черезъ нѣсколько лѣтъ вошло въ музыкальную кровь и плоть каждаго.

Я упомянулъ о Диккенсѣ и Теккереѣ, я даже назвалъ имя Льва Толстаго, а на повѣрку вышло, что Чайковскій написалъ оперу на поэму Пушкина. Отъ Диккенса, тѣмъ болѣе отъ Льва Толстаго, до романа 20-хъ годовъ, вдобавокъ написаннаго стихами, очень далеко. Реализмъ Пушкина не есть реализмъ англичанъ 40-хъ годовъ, а съ натурализмомъ «Крейцеровой сонаты» и подавно имѣетъ мало общаго. Но я настаиваю на своемъ сравненіи. Выборъ «Онѣгина» для оперы новаго направленія былъ какъ

нельзя болѣе счастливъ. Если небывалый успѣхъ имѣетъ какую нибудь законную причину, то онъ могъ означать только одно: мѣщанской оперѣ въ Россіи лучше всего было начаться съ оперы на сюжетъ Пушкинскаго «Онѣгина». Дѣло въ томъ, что музыка, не имѣя средствъ выраженія, которыми обладаетъ поэзія, всегда останется позади ея въ детальной характеристикѣ, въ выпукломъ и дробномъ изображеніи мелочей дѣйствительности. Въ этомъ изображеніи мелочей, въ этой детальной характеристикѣ литература сдѣлала громадные шаги впередъ отъ Пушкина до Диккенса, отъ Диккенса до Льва Толстаго. Движеніе же музыки хотя параллельно движенію литературы, но отдѣльные фазисы его не совпадаютъ съ таковыми же литературы: музыка отстаетъ на одно или два поколѣнія. Вотъ отчего происходитъ, что музыка даннаго періода по своему направленію и характеру напоминаетъ не современную ей поэзію, а ту, какая была за полстолѣтія назадъ. Въ «Евгеніѣ Онѣгинѣ» музыка семидесятыхъ годовъ пристегнута къ поэзіи двадцатыхъ, но дѣло не въ этомъ собственно, а въ томъ, что реальная опера, современная Льву Толстому, не можетъ быть музыкой ни на одно изъ его произведеній, не будетъ гнаться за его точностью и смѣлостью передачи, а будетъ оперой съ гораздо меньшими претензіями на реализмъ. Довольствуясь тою дозой реализма, которую дозволяли себѣ Пушкинъ, Байронъ или Стендаль, она можетъ брать и сюжеты изъ этихъ писателей, можетъ быть «Домикомъ въ Коломнѣ», «Rouge et Noir», «Беппо» или «Донъ-Жуаномъ». «Евгеній Онѣгинъ» не имѣетъ ни пикантности, ни исключительности поименованныхъ сейчасъ сюжетовъ; это— вѣнецъ творчества величайшаго изъ нашихъ поэтовъ, радостная вѣсть о началѣ русской повѣсти и русскаго романа. Нельзя было сдѣлать лучшаго выбора для начала русской мѣщанской оперы, преслѣдующей цѣли, сходныя съ новѣйшею повѣстью и романомъ.

Другое дѣло—эффектность или благодарность либретто *на сценѣ*. Мы, русскіе, ловкою сценическою кройкою интриги не избалованы; зато мы очень любимъ *діалогъ* и чутки къ его недостаткамъ. Мы любимъ Островскаго, несмотря на его сценическую неумѣлость: мы цѣнимъ въ немъ именно совершенство діалога. Такими же глазами смотримъ мы и на Гоголя. «Гроза» въ Парижѣ, «Ревизоръ» въ Лейпцигѣ и другихъ мѣстахъ возбуждали недоумѣніе или были поняты съ самой внѣшней и мелочной стороны, именно потому, что нѣмцы, а еще болѣе французы, ищутъ въ нашихъ

пьесахъ правильной завязки и развязки, мы же наслаждаемся діалогомъ, тонкости котораго едва могутъ сохраниться въ самомъ виртуозномъ переводѣ. Успѣхъ «Евгенія Онѣгина» съ этой точки зрѣнія—чрезвычайно поучительный фактъ. Опера Чайковскаго на этотъ разъ не только не цѣльная драма, но совсѣмъ не драма, и не имѣетъ претензій быть таковою. Это—«лирическія сцены по Пушкину». Когда я, разговаривая однажды съ композиторомъ, попенялъ на него, что три смежныя сцены составляютъ три большихъ andante подрядъ, онъ отвѣчалъ мнѣ: «Да вы не знаете, какъ это писалось. Я совсѣмъ не думалъ, что это будетъ представлено въ большомъ театрѣ или вообще для публики. Я имѣлъ въ виду ученическій спектакль въ Консерваторіи, потому что меня просилъ Николай Григорьевичъ (Рубинштейнъ)».

Свобода постройки въ настоящемъ случаѣ дошла до того, что, какъ извѣстно, «Онѣгинъ» Чайковскаго можетъ быть данъ въ различныхъ сценическихъ редакціяхъ, т. е. при весьма существенномъ различіи въ подробностяхъ дѣйствія. Я видалъ послѣднюю картину и такъ, что Евгеній и Татьяна цѣловались и обнимались, себя не помня отъ страсти, и такъ, что она сидѣла, а онъ стоялъ, какъ въ самой корректной французской «пословицѣ». По характеру музыки въ нѣмой заключительной сценѣ скорѣе можно предположить первое, по Пушкину возможно только второе, и М. Н. Катковъ былъ совершенно правъ, когда онъ въ 1879 году, въ ожиданіи моего отчета о консерваторскомъ спектаклѣ, призвалъ меня и напомнилъ, что я долженъ вступиться за искаженнаго поэта. За исключеніемъ ссоры на балу, гдѣ Ленскій ведетъ себя, какъ человѣкъ «безъ всякихъ поступковъ» и невозможенъ до такой степени, что становится неправдоподобенъ, во всѣхъ «лирическихъ сценахъ» нѣтъ ни одного истинно драматическаго положенія. Могла бы быть «картина» при первой встрѣчѣ замужней Татьяны съ Онѣгинымъ; но для того, чтобы воспользоваться натянутостью ихъ обоюдныхъ отношеній, нужно было сочинить слова, которыхъ нѣтъ у Пушкина, авторъ же предпочелъ воспользоваться готовымъ текстомъ лирическаго свойства и написать арію, вложивъ ее въ уста супруга Татьяны. Все остальное составлено въ томъ же родѣ. Разговоръ, потомъ еще разговоръ, потомъ еще; опять то же самое, что мы привыкли видѣть въ большинствѣ русскихъ оперъ, русскихъ комедій и русскихъ драмъ.

Странное дѣло! Пока онъ гнался за призракомъ «органически сло-

жившейся музыкальной драмы», какъ называлъ свою «Рогнѣду» Сѣровъ, онъ не обрѣталъ ничего, кромѣ недоразумѣній и разочарованій. Когда ему надоѣло воевать и онъ попросилъ пощады, когда онъ на заглавномъ листѣ росписался въ томъ, что никакихъ драматическихъ притязаній не имѣетъ, драматическая муза вошла къ нему въ дверь и, улыбаясь, сѣла къ его столу. Меня тянетъ писать о музыкѣ, ибо я очень хорошо знаю, что въ концѣ концовъ и «Онѣгинъ» силенъ именно ею; я знаю, что искренность и очарованіе музыки—тотъ связующій элементъ, благодаря которому слились и спаялись отдѣльныя сцены, благодаря которому явился общій духъ и индивидуальный отпечатокъ. Воздержусь пока и скажу, что если опера много обязана музыканту, то музыкантъ прежде всего обязанъ Пушкину. Онъ писалъ не на драму, а на романъ, и притомъ на романъ неоконченный. Это отрывки изъ отрывка, это отдаленное эхо нѣсколькихъ страницъ геніальной поэмы. И вотъ на этой крайней точкѣ музыки, отказавшейся быть драмой, Чайковскій вдругъ оказался тѣмъ правдивымъ и искреннимъ драматургомъ, какимъ онъ прежде не бывалъ, какимъ онъ и впослѣдствіи становился не въ такой полной мѣрѣ. Онъ, наконецъ, ощутилъ твердую почву подъ ногами. Сюжетъ былъ по немъ и его отношеніе къ сюжету могло согласоваться съ завѣтнѣйшими стремленіями, которыя до тѣхъ поръ въ немъ молчали только потому, что не имѣли случая высказаться. Не принимайте слишкомъ на вѣру это наивное «меня просилъ Николай Григорьевичъ», которымъ онъ по своему объяснялъ происхожденіе оперы. Нѣтъ, не Николай Григорьевичъ, а собственный художественный инстинктъ, слишкомъ долго заглушаемый тенденціями и вліяніями, антипатичными его натурѣ, не просилъ, а понудилъ его сбросить съ себя постороннее иго и вырваться на свободу. «Просили» его много, но не относительно «Онѣгина», или, по крайней мѣрѣ, просьба въ этомъ случаѣ совпала съ его внутренними требованіями, а въ предыдущихъ—болѣе или менѣе шла имъ наперекоръ. Петръ Ильичъ былъ еще подъ свѣжимъ впечатлѣніемъ своего Байрейтскаго искуса, когда принялся за «Онѣгина». Зрѣлище нѣмецкой ходульности удесятерило въ немъ его всегдашнюю любовь къ русской простотѣ; болѣзненныя крайности миѳологической скандинавской трагедіи на мнимо-греческій манеръ пробудили въ немъ сознаніе или инстинктивное ощущеніе своей настоящей задачи, своего истиннаго призванія. Соперничать съ Рихардомъ Вагнеромъ онъ не могъ: въ эту именно сторону

дарованіе его было тугое и неподатливое, но—и этого мы по его прежнимъ операмъ не могли угадать—въ немъ таилось призваніе къ новому роду, къ которому Вагнеръ, въ свою очередь, не былъ способенъ и котораго онъ поэтому не предусмотрѣлъ. Послѣ высокопарнаго многословія, философскихъ тирадъ, миѳологическихъ комментаріевъ, символической поэзіи и символической музыки «Нибелунговъ» мы внезапно услышали простую, всѣмъ понятную рѣчь, вмѣсто боговъ, карловъ и великановъ увидѣли простыхъ русскихъ людей. Время дѣйствія настолько близко къ нашему, что костюмъ незамѣтно сливается съ современнымъ, но идеальное изящество Пушкинской поэзіи отодвигаетъ его въ прекрасную даль и тѣмъ самымъ освобождаетъ всю оперу отъ неправдоподобія, присущаго пѣнію вмѣсто словесной рѣчи въ сюжетѣ изъ современной будничной дѣйствительности.

Какъ я говорилъ въ началѣ, масса публики знаетъ Чайковскаго преимущественно какъ опернаго композитора, Чайковскій же преимущественно композиторъ инструментальный. Не по числу страницъ, а по музыкальному содержанію оперы его составляютъ лишь малую часть его богатства, но именно этой малой части было довольно, чтобъ очаровать цѣлое поколѣніе, его же самого поставить на пьедесталъ, какого не соорудили бы ему ни за симфоніи, ни за романсы, ни за фортепіанныя сочиненія. Говоря, что инструментальный композиторъ въ немъ сильнѣе, я вовсе не хочу сказать—и читатель уже знаетъ мое мнѣніе изъ предыдущаго,—чтобъ онъ *весь* былъ въ этой инструментальной музыкѣ. Стоя по своей цѣнности на второмъ планѣ, восторгами публики выдвинутыя на первый, оперы Чайковскаго дѣйствительно содержатъ многія страницы, вполнѣ оправдывающія пристрастіе публики, вполнѣ объясняющія подражательныя попытки многихъ изъ болѣе молодыхъ композиторовъ. Удивительная свѣжесть и самобытность мелодическаго изобрѣтенія не покидаетъ его и въ самомъ слабомъ изъ его произведеній; нѣтъ той оперы Петра Ильича, въ которой не было бы нѣсколькихъ прелестныхъ мелодій. По этому поводу можно было бы замѣтить, что современное поколѣніе вообще мелодичнѣе того, которое было въ 50-хъ и 60-хъ годахъ: читая Рихарда Вагнера, Листа, Фолькмана, Іоахима Раффа, Балакирева, Фелисьена Давида, Тома, порою самого Верди (послѣднія оперы передъ «Аидой»), я подчасъ приходилъ къ нелѣпой мысли, что мелодія уже исчерпана, и только математика,

только теорія соединеній утѣшала меня перспективою возможностей. Теперь не то: кругомъ насъ опять зазвучали голоса, но Петръ Ильичъ и въ этомъ позднемъ разцвѣтѣ, и среди сравнительной безплодности минувшаго періода выдѣлялся богатствомъ. Его серьезный, нерѣдко грустный или меланхолическій, на французскій манеръ смѣлый и неожиданный напѣвъ даетъ ему индивидуальный отпечатокъ и между русскими, гдѣ ему довольно трудно найти ближайшаго родича (можетъ быть, между Даргомыжскимъ и Рубинштейномъ) и на западѣ, гдѣ аналогію приходится искать около Шумана, а впослѣдствіи около Гуно и Бизе. Скажу еще разъ, что въ этой чудной мелодіи есть немалая доза односторонности или *манеры*; для сохраненія пропорціи, не мѣшаетъ вспомнить, что у Гуно ея никакъ не меньше, а у Массенэ гораздо больше. Отъ многихъ русскихъ, отъ большинства французовъ Чайковскій отличается крѣпостью, гибкостью и благородствомъ басовъ или, какъ обыкновенно говорится, гармоніи; здѣсь онъ родственъ прежде всего Глинкѣ, потомъ Шуману и Мейерберу; въ послѣднія десять лѣтъ ощущается вліяніе также и Рихарда Вагнера, достигшее его, какъ мнѣ кажется, не прямо, а черезъ посредство Листа. Того же Глинку прежде всего узнаешь въ *ритмѣ* Чайковскаго, вообще ясномъ, толковомъ и простомъ, а иногда чрезвычайно капризномъ и пикантномъ. Въ инструментовкѣ Петръ Ильичъ—самостоятельный мастеръ: какъ многіе люди нашего времени, онъ въ высшей степени интересовался и увлекался этой стороной, неутомимо и рѣшительно шелъ впередъ, стараясь увеличивать свой горизонтъ и исправлять промахи, не хуже другихъ выдумывая и заказывая мастерамъ новые инструменты, роскошествуя въ хитрѣйшихъ комбинаціяхъ инструментовъ существующихъ. Среди всѣхъ этихъ изощреній, онъ, опять какъ Глинка, умѣлъ хранить какую то трезвость, здоровую, могучую силу: его forte—настоящіе образцы по превосходному расположенію интерваловъ; хоръ мѣдныхъ, иногда грубоватый, имѣетъ ослѣпительную яркость электрическаго свѣта. Такой основательный знатокъ и вдохновенный художникъ, такой трудолюбивый оратай на нивѣ оркестра, можетъ быть, сдѣлается главою особенной школы; я знаю талантливыхъ людей, избалованныхъ успѣхомъ болѣе раннимъ, лестью болѣе неотвязчивою, нежели творецъ «Черевичекъ», которые вполнѣ признаютъ его образцомъ и профессоромъ, никогда не сидѣвши въ его классѣ. Если такая школа дѣйствительно будетъ, то не скажу, чтобъ она по направленію была мнѣ во всѣхъ отноше-

ніяхъ симпатична. Петръ Ильичъ, какъ я уже говорилъ, руководился инстинктомъ, дѣйствовалъ импульсомъ, любилъ идти на проломъ, долго не спрашиваясь не только у другихъ, но и у собственнаго критическаго ума. Въ нѣкоторыхъ сторонахъ его дѣятельности отразились выгоды такой натуры; въ другихъ—ея невыгоды. Бываетъ такъ, что самокритики у него вполнѣ хватаетъ; бываетъ и такъ, что чувство беретъ верхъ и увлекаетъ его туда, куда трезвое сознаніе цѣли и средствъ никогда его не допустили бы. Бывало, наконецъ, и такъ, что въ немъ одновременно происходило и то, и другое, т. е., что онъ сознавалъ свои недочеты и оставлялъ ихъ нетронутыми, какъ бы лелѣя излюбленную порочную привычку. «Какъ у Николая Андреевича (Римскаго-Корсакова) изумительно хорошо звучитъ оркестръ!», говорилъ онъ мнѣ въ 1889 или 1890 году. «Трубы, тромбоны, ударные инструменты—все это въ мѣру, все это тамъ, гдѣ нужно, все какъ слѣдуетъ. А у меня мѣдные? Дуютъ себѣ во всѣ лопатки по цѣлымъ страницамъ безъ надобности, безъ всякаго толку...». Чѣмъ дальше читатель стоитъ отъ артистическаго міра, тѣмъ неизбѣжнѣе представится ему вопросъ, отчего же въ такомъ случаѣ композитору не подойти къ столу, гдѣ лежитъ партитура, можетъ быть, едва высохшая, отчего не зачеркнуть, не вырвать тѣ страницы, на которыхъ «дуютъ» мѣдные и не переинструментовать всѣ тѣ мѣста, которыя такъ явно доказывали превосходство Николая Андреевича? Чѣмъ ближе читатель знакомъ съ міромъ художниковъ, чѣмъ болѣе онъ самъ музыкантъ, тѣмъ скорѣе онъ пойметъ, что это не такъ просто. Безсознательнаго творчества нѣтъ, и фразы о немъ романтиковъ давно сданы въ архивъ; но точно также нѣтъ внѣшняго механическаго производства, или, вѣрнѣе, оно начинается лишь тамъ, гдѣ прекращается область прекраснаго. Недостатки художественнаго произведенія органически срослись съ нимъ, стали необходимою его чертою, особенно же у натуръ, богатыхъ непосредственностью, бѣдныхъ рефлексіей. Трезвый, наблюдательный и насмѣшливый Онѣгинъ на досугѣ, Петръ Ильичъ становился восторженнымъ юношей, наивнымъ и опрометчивымъ Ленскимъ, какъ скоро онъ, разложивъ передъ собою разлиневанную бумагу, брался за перо.

На первый взглядъ эта богатая, интересная, нерѣдко затѣйливая и смѣлая музыка довольно равномѣрно разлита по всему двадцатичетырехлѣтнему періоду оперной дѣятельности Чайковскаго. Тѣ же достоинства

и недостатки, тотъ же духъ, тотъ же стиль, та же манера звучитъ и въ «Воеводѣ», и въ «Іолантѣ», тянется и черезъ всѣ промежуточныя ступени. Какъ я уже говорилъ, Чайковскій былъ мало способенъ къ изображенію внѣшняго міра,— былъ полонъ собою. Въ самыхъ разнообразныхъ сюжетахъ онъ безошибочно находилъ то, что походило на него самого и, строго говоря, только это и изображалъ, причемъ писалъ живо, поэтично и увлекательно. Все остальное болѣе или менѣе дополнялось тѣмъ, что Фетисъ называетъ «procédé de facture», внѣшними техническими пріемами, въ которыхъ живыя нитки видны на каждомъ шагу.

То, что походило на него самого, то, въ изображеніи чего онъ умѣлъ быть живымъ, увлекательнымъ и поэтичнымъ, прежде всего — минорное настроеніе, какъ я уже говорилъ, доступное ему во всѣхъ оттѣнкахъ, отъ спокойной грусти до бурныхъ волнъ отрицанія. Говорилъ я далѣе, что элементъ этотъ у него не въ мѣру преобладаетъ, и тѣмъ порождаетъ манерность. Это щемящее и горькое чувство, безъ всякаго сомнѣнія, повредитъ операмъ Чайковскаго въ будущемъ, наложитъ на нихъ печать устарѣлости и скуки; въ настоящемъ же произошло дѣйствіе обратное. Минорность настроенія пришлась какъ нельзя болѣе по вкусу публикѣ. Мнѣ опять приходится повторить одну изъ любимыхъ моихъ мыслей, что соотвѣтственные фазисы въ развитіи поэзіи и музыки не совпадаютъ во времени. Господствующее въ Чайковскомъ настроеніе совсѣмъ не то, которое мы видимъ въ современной ему русской поэзіи (разумѣя подъ поэзіей и романъ). Представляемый имъ періодъ отъ 1866—1893 гг. соотвѣтствуетъ періоду приблизительно отъ смерти Пушкина или Лермонтова до «Войны и Мира». Я не вижу въ Чайковскомъ ничего сходнаго съ монументальною пластикой Льва Толстаго, ни съ его мистическимъ пареніемъ. Точно также Чайковскій былъ чуждъ искусственнаго, *гальваническаго* оживленія и изступленія Достоевскаго. Музыка à la Левъ Толстой у насъ рано или поздно будетъ. Если Достоевскій такъ великъ, какъ утверждаютъ его поклонники, то, несомнѣнно, будетъ музыка и à la Достоевскій. Ни того, ни другаго элемента я пока въ русской музыкѣ не слышу, особенно же въ Чайковскомъ, въ которомъ такъ явственно звучитъ смягченная міровая скорбь, смягченный Байронизмъ 40-хъ годовъ. Но изящный меланхоликъ — еще не весь Чайковскій. Элементъ противоположный занимаетъ у него гораздо меньшее число страницъ, но по силѣ мысли и по блеску ихъ разра-

ботки имѣетъ значеніе никакъ не меньшее. Въ этихъ радостныхъ, огненныхъ, величественныхъ allegro звучитъ чисто русская мощь, русская удаль, русская ширина и простота. Если первый—минорный Чайковскій имѣетъ родство съ Тютчевымъ, то второй — мажорный напоминаетъ мнѣ лучшія минуты Алексѣя Толстаго. Назвавъ автора «Смерти Іоанна Грознаго», я вмѣстѣ съ тѣмъ уже какъ бы ограничилъ *національный* характеръ, національный пошибъ музыки Чайковскаго. Для меня это—чисто русскій композиторъ, въ свѣтлые, торжественные моменты неизмѣримо болѣе, чѣмъ въ грустные; для поклонниковъ Мусоргскаго съ одной стороны, «Вражьей силы» съ другой (или это одни и тѣ же?) Чайковскій—нѣмецъ и больше ничего. Такого же рода разногласіе существуетъ, какъ извѣстно, и существовало относительно Глинки. Было время, когда Глинка считался представителемъ нѣмецкой «науки», т. е. въ переводѣ—рутины, педантства и нестерпимой суши; народнымъ же русскимъ музыкантомъ, какъ въ заунывную, такъ и въ залихватскую сторону, слылъ творецъ «Аскольдовой могилы» и «Громобоя», А. Н. Верстовскій. Между обоими спорами можно провести параллель. Занимательно то, что между ними связующую нить составляетъ критическая дѣятельность Сѣрова. Этому раннему энтузіасту и поборнику Глинки, этому безпощадному гонителю его недруговъ и завистниковъ было за сорокъ лѣтъ, когда онъ внезапно открылъ, что Глинкѣ недостаетъ русскаго духа, что Глинку заѣла нѣмецкая наука, что многое въ «Русланѣ и Людмилѣ» вышло бы не въ примѣръ лучше, еслибы музыку написалъ творецъ «Аскольдовой могилы». Одновременно съ этимъ онъ сочинилъ «Рогнѣду», нынѣ полузабытую, быть можетъ, призванную воскреснуть рано или поздно. Русской музыки въ смыслѣ Верстовскаго у творца «Черевичекъ» нѣтъ, хотя бы потому, что Верстовскій писалъ крайне безграмотно, въ помѣщичьемъ стилѣ 30-хъ годовъ; но «Рогнѣда» Чайковскому нравилась первое время, и у насъ съ нимъ по этому поводу происходили оживленные споры. Полноты ради, прибавлю, что впослѣдствіи, въ 1872 или 1873 году, въ одномъ изъ своихъ фельетоновъ въ «Русскихъ Вѣдомостяхъ», онъ высказался о «Русланѣ и Людмилѣ» въ такомъ смыслѣ, что принялъ сторону Сѣрова, не любившаго этой оперы, противъ ея защитниковъ, причемъ назвалъ Сѣрова, но изъ защитниковъ не назвалъ ни одного. По моему, и Сѣровизмъ, и строгое отношеніе къ «Руслану» были у него платоническіе. Я хочу сказать, что въ его собствен-

ныхъ сочиненіяхъ вліяніе Глинки очень сильно, вліяніе же Сѣрова замѣтно развѣ кое-гдѣ въ характерѣ музыкальной декламаціи. Самъ онъ былъ весьма недоволенъ, когда, по поводу «Чародѣйки», нѣкоторые изъ петербургскихъ рецензентовъ попрекнули его подражаніемъ Сѣрову.

Въ наши дни требованіе, чтобы музыка была хороша, кажется не такъ существеннымъ, какъ забота о томъ, что она выражаетъ. Въ вокальной музыкѣ — стало быть, и въ оперной — нѣтъ мѣста догадкамъ о томъ, что́ именно «выражаетъ» или «изображаетъ» то или другое сочиненіе, та или другая его часть, отрывокъ или черта. Критикъ идетъ впередъ, шагаетъ черезъ бездну сомнѣній, держась за надежныя перила словеснаго текста. Съ либретто въ рукахъ онъ рѣшаетъ вопросъ, хороша ли, худа ли опера или ораторія, — какъ по напечатанному тексту въ афишѣ судятъ о достоинствѣ хора или романса. Для меня—и не для одного меня—вопросъ о томъ, хороша ли музыка, имѣетъ очень мало общаго съ вопросомъ о ея выразительности: самый площадной романсъ, самый грубый, безтолково-сопровожденный речитативъ могутъ, по удачному распредѣленію высокихъ и низкихъ нотъ, по строгому соотвѣтствію ритма, по ловкому подражанію словесной рѣчи, быть не только удовлетворительнымъ, но и превосходнымъ выраженіемъ того, что выразить надлежитъ. Привыкшій видѣть отличную передачу звуками поэтическаго смысла въ такихъ произведеніяхъ, музыка которыхъ недостойна вниманія, я, наоборотъ, неспособенъ ощутить добродѣтельное негодованіе, при видѣ музыки, исполненной достоинствъ, но по характеру несоотвѣтствующей словесному тексту, программѣ или заглавію. Изъ этого не слѣдуетъ, чтобъ я или вообще критики моего толка не интересовались вопросомъ о выразительности. Изъ двухъ музыкальныхъ иллюстрацій поэтической задачи, равныхъ по достоинству, мы, безъ сомнѣнія, отдадимъ предпочтеніе той, въ которой усмотримъ наибольшее соотвѣтствіе съ мыслью поэта, съ общимъ характеромъ его стиховъ, съ программой, если музыка инструментальная, или со словеснымъ текстомъ, если она вокальная. Обращаясь къ Чайковскому, мы найдемъ, что въ его операхъ абсолютное достоинство музыки то и дѣло преобладаетъ надъ выразительностью. Не буду останавливаться здѣсь на тѣхъ нескончаемыхъ нападкахъ, предметомъ которыхъ былъ Петръ Ильичъ и которыя имѣли исходной точкой несоотвѣтствіе между текстомъ и музыкой въ его операхъ. Всѣ эти нападки основаны на популярномъ недоразумѣніи отно-

сительно цѣли и средствъ не только драматической музыки, но и музыки вообще. Я столько разъ высказывался по этому предмету, что могу не излагать своей теоріи еще лишній разъ. Если «смотрѣть въ корень» обычныхъ нападокъ, если подъ оболочкой большею частью неудачныхъ, нерѣдко ребяческихъ фразъ объ отсутствіи драматическаго таланта у Чайковскаго отыскать сущность мысли, едва сознаваемой самими нападавшими, мы найдемъ, что Чайковскій не былъ ни вагнеристомъ, ни сѣровистомъ, ни балакиревистомъ. Еслибъ остался живъ Сѣровъ, нашъ композиторъ понесъ бы наказаніе за то, что не подражалъ «Тристану» и «Нибелунгамъ» (за смертью Сѣрова, упреки и сѣтованія принялъ на себя К. И. Званцовъ, нынѣ также умершій). Кромѣ заграничныхъ образцовъ, у Чайковскаго могли быть и русскіе. Онъ могъ бы сѣсть у подножія «Бориса Годунова», въ музыкальной иллюстраціи Мусоргскаго, могъ бы пойти на поклоненіе «Каменному гостю», обновленному Даргомыжскимъ. Онъ не сдѣлалъ ни того, ни другаго и огорчилъ г. Кюи. Но, главное, опера его не похожа на «Вражью силу», и это невинное, повидимому, обстоятельство вдохновительнымъ образомъ подѣйствовало на цѣлую литературу фельетоновъ, хроникъ и замѣтокъ, въ которой недостатокъ музыкальнаго знанія, недостатокъ слога, порою грамматики, почти обезоруживаетъ читателя, временно выведеннаго изъ терпѣнія безсмысленнымъ упорствомъ агитаціи.

Въ самой пошлой оцѣнкѣ, въ самой беззубой ругани мѣстами заключалась частица истины. Совершенно вѣрно, что большинство оперъ Чайковскаго нерѣдко, во многихъ отдѣльныхъ чертахъ, въ болѣе или менѣе продолжительныхъ отрывкахъ, иногда на цѣлыхъ десяткахъ страницъ, погрѣшаетъ противъ драматической правды. Ко всему сказанному уже мною прибавлю, что музыкальная декламація не была сильною стороною Петра Ильича. Стоитъ сравнить сцену Орлика съ Кочубеемъ въ его оперѣ съ извѣстнымъ посмертнымъ отрывкомъ Даргомыжскаго, также написаннымъ на сохраненный Пушкинскій текстъ, чтобъ увидѣть разницу между композиторомъ, нашедшимъ свой стиль и безъ усилія въ немъ творящимъ, и композиторомъ, тратящимъ энергію на добросовѣстные и талантливые эксперименты. Безвкусіе и плоскость послѣднихъ страницъ у Даргомыжскаго, написанныхъ не речитативомъ, а кантиленой, не могутъ закрывать намъ глаза на достоинства всего остальнаго. Вѣрность общаго тона, вѣрность отдѣльныхъ фразъ, тонкость оттѣнковъ, обдуманная характеристика въ гармоніи—

все это есть въ отрывкѣ Даргомыжскаго, все это на уровнѣ лучшихъ моментовъ «Русалки» и лучшихъ его романсовъ.

Музыкальная декламація не была и не могла быть *чуждой* творцу «Опричника» и «Черевичекъ», автору столькихъ пѣсенъ, обошедшихъ музыкальный міръ и плѣнившихъ его именно паѳосомъ или юморомъ выраженія. И, тѣмъ не менѣе, музыкальная декламація была Ахиллесовой пятой таланта Чайковскаго. Мы стоимъ передъ явленіемъ, не вполнѣ поддающимся анализу. Какъ есть люди, прекрасно играющіе на фортепіано и не любящіе своего инструмента, такъ точно есть композиторы, прекрасно декламирующіе, но не любящіе декламировать. Петръ Ильичъ былъ изъ числа такихъ. Я думаю, что одной изъ причинъ была его любовь къ свободной и неправильной декламаціи Глинки. Но у Глинки декламація, при всей свободѣ,—жизненна и характерна. У Петра Ильича она *бываетъ* тѣмъ и другимъ. Другая причина—тенденціознаго свойства. Чайковскій ненавидѣлъ всякую мишуру, всякую безсодержательную фразу; онъ не могъ любить нашего доморощеннаго, скороспѣлаго и ребяческаго «прогресса». Къ числу модныхъ словечекъ этого прогресса принадлежала и музыкальная декламація: прогрессисты надѣялись именно ее довести до высшей степени процвѣтанія. Мнѣ кажется, что инстинктъ оппозиціи сказывается въ тѣхъ мѣстахъ его оперъ, гдѣ речитативъ непонятнымъ и страннымъ образомъ переходитъ въ аріозо, гдѣ аріозо, въ свою очередь, пишется съ самымъ итальянскимъ невниманіемъ къ логическому и риторическому ударенію.

Такой же недостатокъ характеристики можно порою находить у него и независимо отъ декламаціи. Совершенно вѣрно, что Чайковскій, будучи «въ душѣ» симфонистомъ или фортепіаннымъ композиторомъ, чувствовалъ естественное, непреодолимое влеченіе къ «аккомпанименту», къ «контрапункту» (инструментальнымъ) и, затѣмъ, ко всякаго рода прелюдіямъ, постлюдіямъ и интерлюдіямъ; совершенно вѣрно, что, во первыхъ, эти аккомпаниметы, контрапункты, прелюдіи, постлюдіи и интерлюдіи замѣтно оживляютъ его самого, вызываютъ жизнь гармоніи, разцвѣтъ мелодіи, плескъ, шопотъ, рокотъ или грохотъ инструментовки и что, во вторыхъ, всѣ эти красоты «абсолютной» музыки въ большинствѣ случаевъ способствуютъ поэтической выразительности, «драматической правдѣ», воплощенію идеи въ звукахъ. Но «въ большинствѣ случаевъ» не есть «всегда», и въ этомъ *меньшинствѣ* случаевъ слѣдуетъ отличать два явленія. Бываетъ такъ, что ин-

струментальныя стороны оперы грѣшатъ противъ правды сознательно, то есть, что композиторъ *преднамѣренно* пишетъ forte, гдѣ мы ожидаемъ piano, адажіо, гдѣ обыкновенно дѣлается аллегро, густо, гдѣ мы привыкли жидко, плавно, гдѣ мы хотѣли бы отрывисто. Такой пріемъ бываетъ у многихъ; его можно назвать *ироніей* въ музыкѣ. У Петра Ильича ироніи мѣстами слишкомъ много: онъ *перетоняетъ*. Притворная веселость или притворная грусть, сказывающаяся въ мелодіи и ритмѣ, въ подборѣ аккордовъ, въ характерѣ аккомпанимента, удивляютъ, привлекаютъ и очаровываютъ музыканта-спеціалиста, имѣющаго возможность вспомнить, какъ въ этихъ случаяхъ поступалъ Глинка, какъ Мейерберъ, какъ Рихардъ Вагнеръ. Но такого рода пріемы — эстетическая гастрономія для немногихъ избранныхъ. Обыкновенный слушатель просто наслаждается музыкой, не думая о смыслѣ дѣйствія (это еще наилучшій слушатель, одинъ изъ тридцати или сорока), или, наоборотъ, смотритъ на сцену, ничего не понимая въ музыкѣ и нимало о ней не заботясь, какъ огромное большинство. Все это я говорю о «неправдѣ» сознательной и преднамѣренной, т. е. объ *ироніи*. Гораздо чаще тѣ случаи, когда между поэзіей и музыкой нѣтъ никакой особенной связи или даже вовсе никакой; бываютъ даже весьма осязательныя, элементарныя нарушенія, такъ называемой, «правды въ звукахъ», нарушенія не въ смыслѣ какого нибудь Рихарда Вагнера или позднѣйшаго Даргомыжскаго, а въ смыслѣ общепринятаго жаргона музыкальной выразительности, какъ онъ установился у насъ подъ вліяніемъ «Жизни за Царя», на западѣ подъ разными вліяніями, эру которыхъ можно считать приблизительно отъ «Фенеллы» или отъ «Вильгельма Телля». Люди, мало сказать, что уступавшіе Петру Ильичу въ талантѣ, но едва способные къ мало-мальски сносной самостоятельной композиціи, владѣли этимъ жаргономъ; у Петра же Ильича его нѣтъ. Я порою склоненъ думать, что онъ имъ просто гнушался. Повторяю, онъ отдавался «вдохновенію» въ хорошемъ и дурномъ смыслѣ слова, и слабыя мѣста его оперъ—самая горькая насмѣшка судьбы надъ тѣми его противниками, которые считали его ученымъ и послушнымъ рутинеромъ. Ученость въ немъ была, особенно если прилагать снисходительный русскій масштабъ; была и рутина, — не скажу, чтобъ особенно много: еслибы было больше, то и тогда не великъ былъ бы грѣхъ,—безъ рутины не обходится ни одинъ новаторъ, ни Брамсъ, ни Францъ Листъ, ни Бетховенъ третьяго стиля, ни Верди послѣднихъ дней. Что же касается третьяго атрибута,

т. е. послушанія, то я рѣшительно не вижу, гдѣ оно у него сидѣло: въ моихъ глазахъ скорѣе можно было бы назвать его революціонеромъ, еслибы такое слово можно было произносить при видѣ его кроткаго и изящнаго образа. Консерваторомъ онъ могъ казаться только въ Россіи, потому что попалъ въ такую минуту, когда были разнузданы инстинкты разрушенія. Попробуйте сравнить его оперы не съ «Анжело», не со «Псковитянкой» и не съ «Каменнымъ гостемъ», а съ твореніями Педротти, Петреллы, Фелисьена Давида, Майльяра, Виктора Массе, Игнатія Брюлля и Несслера, и вы получите мѣрило, хотя бы приблизительно вѣрное.

Все это, признаться, меня очень мало интересуетъ. То есть, могло бы интересовать, еслибы не успѣло надоѣсть давнымъ давно. Съ тѣхъ поръ, какъ я себя помню, большія и малыя газеты, толстые и тонкіе журналы, умныя и тупыя книги только и дѣлаютъ, что сокрушаются объ отсутствіи драматической правды въ оперѣ. Петръ Ильичъ *дѣйствительно* грѣшилъ въ этомъ отношеніи, грѣшилъ по причинамъ, которыя я старался разъяснить, и еслибы не грѣшилъ, то оперы его были бы складнѣе, понятнѣе и эффектнѣе. Но упрековъ отъ музыкальной критики онъ не избѣгъ бы ни въ какомъ случаѣ. Музыкальная критика (не у насъ однихъ, а также и на западѣ) на 19/20 состоитъ изъ жалобъ на недостатокъ серьезности въ инструментальной музыкѣ и на обиліе «неправды» въ музыкѣ вокальной. Если у Чайковскаго этой неправды еще на нѣсколько градусовъ больше, чѣмъ у Мейербера или даже у Верди средняго періода, то я сердечно радъ. Стремленіе къ драматической правдѣ, въ томъ популярномъ смыслѣ, въ которомъ только и можетъ его разумѣть панургово стадо музыкальныхъ рецензентовъ, такое стремленіе, говорю я, есть толченіе воды. Стремленіе къ драматической правдѣ на каждомъ шагу ведетъ къ неправдѣ, къ обману, больше всего—къ самообману. Стремленіе къ драматической правдѣ подарило современное поколѣніе такою массой музыки плоской и тривіальной, вычурной и сумасшедшей, слишкомъ трудной и непригодной къ исполненію, фальшивой и неудобной для слушателей, что тѣ великіе результаты, которыхъ оно достигло въ XIX вѣкѣ, почти становятся невидимы, тонутъ въ океанѣ белиберды. Когда я про неизвѣстнаго мнѣ композитора узнаю, что онъ съ особенной умѣренностью и аккуратностью (или съ особеннымъ жаромъ вдохновенія) соблюлъ драматическую правду, воображеніе мое немедленно начинаетъ пошаливать. Прежде всего мнѣ представляется

Семейная группа Чайковскихъ.

Зинаида Ильинишна (сестра композитора). Николай Ильичъ (братъ композитора).

Петръ Ильичъ (въ 8-ми-лѣтнемъ возрастѣ). Александра Андреевна (мать композитора). Ипполитъ Ильичъ (братъ композитора). Илья Петровичъ (отецъ композитора).

Александра Ильинишна (сестра композитора).

Съ дагерротипа, снятаго въ 1848 году, автотипія Ангерера и Гёшля (въ Вѣнѣ).

Оригиналъ принадлежитъ Модесту Ильичу Чайковскому.

извѣстное число громкихъ криковъ въ сопрано и въ тенорѣ. Крики эти я слышу, хотя оркестръ дѣлаетъ все отъ него зависящее, чтобъ ихъ заглушить. Какъ въ крикахъ, такъ и въ усиліяхъ оркестра я за многое множество лѣтъ не усматриваю почти ничего новаго (то дѣйствительно новое, что есть у Рихарда Вагнера и у Верди, ново по *музыкѣ*, и къ хлопотамъ о драматической правдѣ не имѣетъ отношенія). Однѣ и тѣ же «жестокости» изображаютъ невѣрную жену, любящую дочь, разъяренную львицу, невиннаго ягненка, и, строго говоря, не должно къ этому придираться: казенщина неизбѣжна, ея появленіе можно заранѣе предсказать въ опредѣленный срокъ; она происходитъ отъ стремленія повсюду выразить высшую степень паѳоса. Какъ сказалъ однажды Гансликъ, эта музыка говоритъ не иначе, какъ въ превосходной степени. Превосходная степень въ крикѣ, превосходная степень въ четырехъ трубахъ и четырехъ тромбонахъ оркестра, превосходная степень въ «тарелкахъ» и въ тамтамѣ влечетъ за собою превосходную степень и въ употребленіи аккордовъ. Божественный даръ гармоніи дается не всякому, но подслушать рѣзкую выходку у Мейербера, у Галеви, у Верди, у Бизе сравнительно легко; съ нѣкоторымъ темпераментомъ и малою техникой можно достигнуть и того, чтобы выкинуть штуку, которая звучала бы еще непріятнѣе и въ тоже время не обличала бы безграмотности. Я этими словами не киваю на господъ Брюно, Леонкавалло и имъ подобныхъ. Эти прогрессисты новѣйшей формаціи не довольствуются правдой въ предѣлахъ, сейчасъ намѣченныхъ, а для вящаго паренія подпускаютъ также и прямой безграмотности. Еще менѣе могу я имѣть въ виду Рихарда Вагнера, тенденцію котораго я нахожу странною, но который, вмѣстѣ съ тѣмъ, принадлежитъ къ тремъ-четыремъ величайшимъ гармонистамъ столѣтія. Нѣтъ, я говорю обо всѣхъ вообще; забота о паѳосѣ ведетъ къ систематическому оскорбленію слуха и, напримѣръ, въ Германіи порядочные музыканты уже давно дошли до того, что благозвучіе—и въ томъ числѣ большую часть Чайковскаго—считаютъ прямо тривіальностью.

Слѣдуетъ оговориться, что отъ этого рода правды въ звукахъ и самъ Чайковскій не былъ свободенъ. Онъ не былъ бы человѣкомъ своего времени, онъ совсѣмъ не жилъ бы во времени, еслибы царилъ въ сферѣ абсолютной. Конечно, слухъ у него былъ богатѣйшій, но и у него есть напускной диссонансъ и напускная пестрота модуляцій; затѣмъ, есть утрировка въ употребленіи мѣдныхъ и ударныхъ инструментовъ, въ чемъ онъ грѣшитъ

порою даже больше инаго композитора противоположнаго лагеря. Но, за всѣмъ этимъ, у Чайковскаго есть и та драматическая правда, которая недовольствуется шаблонною гиперболой, не живетъ исключительно на средства матеріальныя, употребленіе которыхъ доступно самому дюжинному ремесленнику, но которая основана на музыкальномъ умѣніи и изобрѣтеніи. Обращаясь къ отдѣльнымъ примѣрамъ этой лучшей манеры Чайковскаго, я съ удовольствіемъ отмѣчу полную солидарность свою съ однимъ изъ приговоровъ публики. «Опричникъ» состоитъ изъ музыки кое-гдѣ поверхностной и легкомысленной, недостаточно выдержанной по стилю, но въ общемъ чрезвычайно выразительной и правдивой. Мѣстами звучитъ какая то геніальная горечь, энергія, массивность; обиліе прекрасныхъ кантиленъ не мѣшаетъ, а способствуетъ вѣрности характеристики. Преобладаніе грустныхъ или страшныхъ моментовъ въ сюжетѣ, идя на встрѣчу извѣстной уже намъ склонности Чайковскаго къ односторонней и преувеличенной манерѣ, казалось бы, должно было вызвать и въ музыкѣ однообразіе. Такое однообразіе, пожалуй, есть, но только въ самомъ общемъ направленіи и настроеніи музыки. Оно не исключаетъ возможности мѣняющейся и энергической характеристики, примѣровъ которой множество: въ партіяхъ Андрея, старухи Морозовой, также и Наташи (кромѣ перваго дѣйствія, гдѣ Наташа поетъ русскую народную пѣсню [1]), испорченную приставкой свободнаго окончанія въ Вердіевскомъ родѣ, а потомъ, пришедши на сцену вторично, уже цѣлую итальянскую каватину) звучитъ настроеніе дѣйствительно трагическое. Выразительность черпаетъ свою силу изъ мелодіи и гармоніи, причемъ мелодія округлена и дописана, какъ у Глинки, а не прервана, не изломана на половинѣ періода, какъ это любятъ современные прогрессисты и какъ это слишкомъ часто встрѣчается въ нѣкоторыхъ изъ позднѣйшихъ оперъ нашего композитора. Иногда характеристика, подъ вліяніемъ знаменитыхъ образцовъ нашего времени, становится въ разрѣзъ съ привычками слуха, воспитаннаго

---

[1]) Слова: «Соловушка въ дубравушкѣ» присочинены къ мелодіи этой пѣсни, если не ошибаюсь, А. Н. Островскимъ, которому Петръ Ильичъ сыгралъ ее на фортепіано. Слова оригинала начинались: «Коса-ль моя ты косинька, коса-ль моя коротёнька! А я у васъ, маменька, молодёнька». Записана Петромъ Ильичемъ въ Мазиловѣ, подъ Москвою, на обратномъ пути послѣ поѣздки со мною вдвоемъ въ Кунцево. Пѣла крестьянская дѣвушка, лѣтъ четырнадцати, въ тонѣ не *A* фригійскомъ, какъ теперь, а увеличенною квартою выше, въ *Dis* фригійскомъ, такъ что начиналось съ повторяемой малой сексты *dis-h*.

на классической музыкѣ: такъ, въ послѣднемъ дѣйствіи проникнутая глубокимъ чувствомъ фраза Наташи: «Ты мнѣ жизнь и свѣтъ, радость и покой» гармонизована такъ называемою педалью на тоникѣ (въ мажорномъ ладу), т. е. такими аккордами, которые мы привыкли считать превосходной иллюстраціей тихаго, невозмутимаго счастья и лѣнивой нѣги. Трудно рѣшиться сказать, что здѣсь былъ сдѣланъ промахъ: употребленіе именно этого послѣдованія аккордовъ для иллюстраціи самаго бурнаго и страстнаго изліянія, кажется, сдѣлалось всеобщимъ и почти обязательнымъ для композиторовъ нашихъ дней; я же, со своей точки зрѣнія, могу видѣть въ этомъ пріемѣ лишь одинъ изъ примѣровъ той ироніи, о которой говорилъ нѣсколькими страницами раньше. Гораздо проще и безъ всякой ироніи трогательно и многозначительно аріозо Наташи же въ третьемъ дѣйствіи («Отецъ! какъ передъ Богомъ, такъ предъ тобою я»), страница характеризующая и самого композитора въ томъ отношеніи, что она довольно похожа на два принадлежащіе ему нумера, достигшіе гораздо бóльшей извѣстности—на монологъ Іоанны д'Аркъ (прощаніе съ родиной) и на такъ называемое «письмо Татьяны» въ «Онѣгинѣ». Кульминаціонной же точкой оперы должно считать сцену посвященія Андрея въ опричники, гдѣ музыка отличается энергіей и величіемъ, которыми Чайковскій, вообще говоря, богаче въ инструментальныхъ сочиненіяхъ, чѣмъ въ вокальныхъ. Замѣчательно, что музыка достигаетъ кульминаціонной точки именно тамъ, гдѣ драматическія струны всего сильнѣе натянуты. Этого въ теоріи требуетъ Вагнеръ, но на практикѣ этого не бываетъ почти никогда, и въ самихъ «Нибелунгахъ» драматическая, быстрая по дѣйствію, эффектная на сценѣ «Погибель Боговъ» безконечно ниже по музыкѣ, чѣмъ эпически-покойные, словоохотливые и растянутые «Зигфридъ» и «Брунгильда». Подтвержденіе моего взгляда можно найти, между прочимъ, и въ той оперѣ Петра Ильича, которая по времени сочиненія непосредственно слѣдуетъ за «Опричникомъ».

Относительно «Кузнеца Вакулы» мнѣнія и вкусы публики радикально разошлись со мнѣніями и вкусами самого композитора. Я могу говорить объ этой оперѣ съ тѣмъ бóльшею свободой, что я въ 1875 году не только имѣлъ честь засѣдать въ коммиссіи, выдавшей композитору *единственную* на конкурсѣ премію, но даже былъ выбранъ секретаремъ; такъ что если она ошиблась *по существу* приговора, то на меня падаетъ дробная часть вины, но если ошибка была въ *формѣ*, то вина уже вся моя. Намъ, членамъ

коммиссіи, партитура понравилась; въ публикѣ эффекта не было. Какъ по музыкальному стилю, такъ и по отношенію музыки къ слову, «Кузнецъ Вакула» существенно отличается отъ предыдущихъ оперъ. Въ музыкѣ итальянское вліяніе, столь ощутительное въ «Опричникѣ» (и, осмѣлюсь прибавить, еще болѣе въ «Воеводѣ»), исчезло; замѣтно стремленіе писать въ чисто-русскомъ родѣ, принимая «чисто-русскій родъ» въ смыслѣ не «Рогнѣды» и не «Вражьей силы», а еще менѣе Мусоргскаго, но въ смыслѣ среднемъ между романсами г. Балакирева, романсами г. Римскаго-Корсакова и «Вильямомъ Ратклифомъ» г. Кюи. Не только всѣ темы, но и подборъ аккордовъ сохраняютъ при этомъ опредѣленную, столь легко узнаваемую физіономію Чайковскаго, такъ что получается любопытное сочетаніе элементовъ, впослѣдствіи распавшихся (такое же сочетаніе можно наблюдать во многихъ его романсахъ). Отношеніе вокальныхъ партій къ оркестру новое: онѣ уже не имѣютъ преобладающаго значенія, на манеръ «Жизни за Царя», а входятъ въ число «голосовъ» гармоніи, иногда въ качествѣ верхняго, иногда средняго, часто имѣя содержаніе декламаціонное, въ то время какъ вся музыка находится въ оркестрѣ, что въ 1876 году очень не понравилось пѣвцамъ, хотя тѣ же пѣвцы съ удовольствіемъ и съ полнымъ убѣжденіемъ пѣли и «Псковитянку», и «Бориса Годунова». Музыкальная декламація, до тѣхъ поръ бывшая у Чайковскаго въ сильномъ пренебреженіи, сдѣлалась правильнѣе и тщательнѣе; настоящаго призванія къ ней я въ «Кузнецѣ Вакулѣ» вижу менѣе, нежели въ «Опричникѣ», гораздо менѣе, чѣмъ въ популярныхъ, сравнительно «легкихъ» послѣднихъ операхъ Чайковскаго: стремленіе къ реализму въ духѣ «молодой русской школы», какъ я уже имѣлъ случай замѣтить, было въ немъ напускное, не соотвѣтствовало ни сильнымъ, ни слабымъ сторонамъ его таланта. Если «Кузнецъ Вакула» — попытка бросить лживый оперный путь, отыскать свѣтлый храмъ драматической правды, то въ немъ позволительно видѣть одну лишь неудачу. «Молодая русская школа» все равно не признала Чайковскаго своимъ; итальяноманы — явные и тайные — не нашли въ новой музыкѣ ничего, кромѣ ученой скуки.

Въ ней было гораздо больше. «Кузнецъ Вакула» — одно изъ тѣхъ произведеній, которыя вполнѣ годятся для исполненія на концертной эстрадѣ, какъ исполняются у насъ «Гибель Фауста», Реквіемъ Верди, какъ исполняются вообще ораторіи. Еслибы можно было найти какую нибудь другую форму исполненія (напримѣръ, исполняя концертнымъ же способомъ, ставить въ

антрактахъ живыя картины изъ Гоголевской повѣсти), то эффектъ, можетъ быть, вышелъ бы еще вѣрнѣе. Наконецъ, въ будущемъ, когда музыкальный уровень публики будетъ значительно выше настоящаго, сценическое исполненіе оперы обыкновеннымъ способомъ обѣщаетъ, какъ мнѣ кажется если не громкій успѣхъ, то все же почетный и радостный пріемъ. «Кузнецъ Вакула» смотрится и слушается во всякомъ случаѣ охотнѣе «Геновефы» Шумана, за постановку которой я такъ безуспѣшно ратую. Точно также и передъ операми Берліоза онъ имѣетъ преимущество мелодичности и текучей фактуры. Въ репертуарѣ будущаго ему, какъ мнѣ кажется, обезпечено положеніе никакъ не худшее, нежели положеніе «Геновефы» или «Бенвенуто Челлини». Насколько онъ превосходитъ ихъ внутреннимъ содержаніемъ — другой вопросъ, о которомъ въ настоящее время праздно спорить. Мы скажемъ, во всякомъ случаѣ, что, какъ фантастическая, такъ и реальная, юмористическая сторона Гоголя нашла въ Чайковскомъ даровитаго и оригинальнаго иллюстратора. Именно *оригинальнаго*: творецъ «Опричника», пѣсни арфиста изъ «Вильгельма Мейстера», будущій творецъ *Четвертой* симфоніи, «Онѣгина» и «Спящей красавицы» виденъ и въ этой полукомической оперѣ; даже можно сказать, что симпатичная эта самобытность соединяется съ нѣкоторою неподатливостью, что талантъ менѣе глубокій, болѣе многосторонній ближе подошелъ бы къ существу задачи. Мнѣ всегда представлялся идеальный «Кузнецъ Вакула» существенно отличнымъ отъ того прочно заложеннаго, крѣпко построеннаго, богатаго, блестящаго, остроумнаго, мѣстами пикантнаго и курьезнаго произведенія, которымъ подарила насъ неистощимая муза Чайковскаго. Въ этомъ идеальномъ «Кузнецѣ Вакулѣ», прежде всего, было бы гораздо менѣе «учености». Онъ былъ бы ближе къ Глинкѣ и Оберу, нежели къ Кюи и Римскому-Корсакову. Музыка, вообще говоря, имѣла бы характеръ болѣе веселый; какъ въ классическомъ періодѣ конца прошлаго столѣтія, сильныя ударенія, острые диссонансы, дальнія модуляціи приберегались бы для немногихъ исключительныхъ случаевъ, хотя, конечно, Оберо-Глинкинскій стиль всетаки пестрѣе и обильнѣе приправами, чѣмъ Моцарто-Гайдновскій. Въ эту воображаемую мною оперу вполнѣ могъ бы войти дуэтъ Солохи съ бѣсомъ: «Осѣдлаю помело, помело» и основанный на мотивѣ этого дуэта небольшой галопъ, играемый оркестромъ въ оперѣ Чайковскаго и изображающій полетъ казака верхомъ на чортѣ (послѣ заклинанія въ H-dur: «Гой вы,

вѣтры буйные» и передъ хоромъ невидимыхъ духовъ), тогда какъ въ имѣющейся теперь музыкѣ эта оркестровая интерлюдія вопіющимъ образомъ противорѣчитъ серьезному характеру и того, что предшествуетъ, и того, что слѣдуетъ за нею. «Бронзовый конь» Обера, аллегро аріи Людмилы въ первомъ дѣйствіи «Руслана», нѣкоторые изъ комическихъ романсовъ Даргомыжскаго—вотъ образчики того стиля, въ которомъ приблизительно былъ бы написанъ этотъ идеальный варіантъ. У Петра же Ильича и помимо упомянутаго галопа кое-гдѣ разбросаны детали въ этой легкой манерѣ. Никогда она въ его оперѣ не переходитъ въ плоскость, никогда отъ нея не отдаетъ Флотовымъ или слабыми минутами Доницетти. Но она не есть манера Чайковскаго; она не вяжется съ характеромъ цѣлаго; тѣ цѣнители, которыхъ возмущаетъ арія Людмилы, не могутъ помириться и съ галопомъ бѣса. Не всѣ, но многіе изъ вставныхъ нумеровъ, прибавленныхъ композиторомъ при передѣлкѣ, написаны въ этой болѣе легкой манерѣ и доставили «Черевичкамъ» успѣхъ, какого не могъ имѣть ихъ первообразъ. Не будучи педантомъ эстетической морали, я нумера эти слушаю съ удовольствіемъ, присоединяюсь къ рукоплесканіямъ публики и всетаки нахожу, что они не укрѣпляютъ, а расшатываютъ организмъ цѣлаго. Смущаемый вліяніемъ «молодой русской школы», всегда чопорной и брезгливой ко всему легкому, Чайковскій не схватилъ съ самаго начала путеводной нити, которая провела бы его черезъ лабиринтъ противорѣчій, которая помогла бы ему усвоить сущность задачи. Современникъ Обера и Глинки, Гоголь, правильно понятый, вдохновилъ бы его тѣмъ содержаніемъ, изъ котораго должна была состоять вся партитура, но котораго въ дѣйствительности хватило лишь на нѣсколько штриховъ въ «Кузнецѣ» и на нѣсколько вставныхъ нумеровъ въ «Черевичкахъ».

Проигравъ генеральное сраженіе, позволительно еще имѣть частные успѣхи. Обильная изобрѣтеніемъ, любопытная по техникѣ, грузная и не къ мѣсту серьезная музыка Чайковскаго на каждомъ шагу возбуждаетъ мысль и плѣняетъ чувство. Каждая изъ отдѣльныхъ партій изобличаетъ громадную силу дарованія, вышедшаго изъ первоначальной ложной колеи и попавшаго въ другую, еще болѣе ложную. И здѣсь, какъ на каждомъ въ сферѣ искусства шагу, подтверждается наблюденіе, что ложность основнаго принципа, основной задачи, не мѣшаетъ ни правдѣ, ни красотѣ въ отдѣльныхъ моментахъ развитія и выполненія. Я такъ распространился о коренномъ противорѣчіи, что у меня почти не осталось мѣста указать гармонію подробно-

стей, указать отдѣльныя красоты, которыми, скажу еще разъ, музыка «Кузнеца Вакулы» и еще болѣе «Черевичекъ» подкупаетъ на каждомъ шагу. Коренное противорѣчіе ощутительно для слушателя, привыкшаго къ Моцарту, Россини, Оберу и Веберу; русская публика семидесятыхъ, а еще болѣе девяностыхъ годовъ очень мало знаетъ музыку этого рода, исключая развѣ «Севильскаго цирюльника» Россини. Мнящіе себя консерваторами ведутъ свое лѣтосчисленіе отъ Гуно и Бизе; прогрессисты—кто отъ «Вильяма Ратклифа», кто отъ «Бориса» Мусоргскаго, кто отъ «Вражьей силы». Пріученные слышать крѣпкое словцо и не бояться разухабистаго движенія, мы не только не находимъ музыку «Кузнеца Вакулы» слишкомъ серьезною, слишкомъ грустною, слишкомъ вѣско гармонизованною, слишкомъ медлительною по темпу, метру и ритму, но, напротивъ, ощущаемъ пріятное удивленіе отъ ея сравнительной легкости. Лѣтъ десять тому назадъ я въ Москвѣ познакомился съ однимъ молодымъ нѣмцемъ, имѣвшимъ въ портфелѣ готовую партитуру новой музыкальной драмы. Я нашелъ въ немъ человѣка начинающаго тамъ, гдѣ кончается «Погибель боговъ». То, что мнѣ казалось нестерпимымъ парадоксомъ, для него было азбучною истиною. И вотъ отъ этого музыканта не только будущаго, но отдаленнѣйшаго будущаго, я имѣлъ удовольствіе услышать, что музыка «Евгенія Онѣгина» отличается *прозрачностью и классическою невинностью*. Наша современная публика имѣетъ съ этимъ господиномъ то общее, что она знаетъ не исторію, а лишь газетную хронику искусства. Она можетъ (справедливо или несправедливо) клеймить «Кузнеца Вакулу» за недостатокъ драматической правды; она никогда не сознается, что музыка слишкомъ учена или тяжеловѣсна.

Въ 1876 году, когда мы впервые услышали «Кузнеца Вакулу», эта тяжеловѣсность могла казаться личнымъ свойствомъ Петра Ильича, порокомъ его музыки, неразрывно связаннымъ съ ея достоинствами. Нынѣ мы знаемъ, что причина лежала не въ немъ или, по крайней мѣрѣ, не въ немъ одномъ. Подчиненіе чужому авторитету и вліянію могло повредить данной оперѣ въ данный моментъ, но оно не могло лечь камнемъ на все его послѣдующее развитіе, оно не могло даже помѣшать красотѣ многихъ и многихъ страницъ настоящей партитуры. Чуждая комической музѣ полнота настроенія сильно и красиво сказывается въ аріи Оксаны передъ зеркаломъ («Цвѣла яблонька въ садочкѣ») и въ такъ называемомъ «аріозо» Вакулы («О, что мнѣ мать, что мнѣ отецъ»); неподдѣльнымъ юморомъ дышетъ квинтетъ поклонниковъ

Солохи, гдѣ излишняя серьезность музыки становится преднамѣреннымъ и превосходнымъ эффектомъ; великолѣпная мелодія втораго аріозо Вакулы («Вотъ уже годъ прошелъ»), сопровожденная густыми полнозвучными аккордами, проникнута скорбью и покорностью судьбѣ; совершенно новая для Чайковскаго струна затрогивается оригинальнымъ хоромъ русалокъ («Темно намъ темнешенько»), о которомъ я не рѣшаюсь, но *хотѣлъ бы* сказать, что ощущеніе стужи передано съ не меньшею находчивостью и смѣлостью, чѣмъ у Глинки въ знаменитомъ хорѣ поляковъ въ лѣсу. Къ комическимъ же моментамъ, удачно схваченнымъ и переданнымъ, слѣдуетъ отнести прекрасный контрапунктъ, которымъ оркестръ сопровождаетъ завыванія Оксаны и Солохи, плачущихъ въ 4-мъ дѣйствіи объ отсутствіи Вакулы. Существенно другой, болѣе популярный характеръ носятъ куплеты, вставленные композиторомъ при передѣлкѣ: куплеты Свѣтлѣйшаго («Петроградy возвѣстилъ») умѣстные и эффектные, хотя характера болѣе общаго, мало индивидуальнаго, и пѣсенка школьнаго учителя («Баба къ бѣсу привязалась») пикантная до изысканности и написанная въ церковномъ ладу. Надъ всей этой мастерски сработанной, не рѣдко вдохновенной музыкой возвышается «польскій», въ которомъ праздничный блескъ мирнаго торжества соединяется съ какою то боевой отвагой и геройствомъ, какъ бы изображая отошедшій въ легенду вѣкъ, когда чудеса военной доблести уживались съ прихотливой и утонченной придворной роскошью.

Я сейчасъ говорилъ о музыкальномъ нумерѣ, выдающемся по достоинству и въ то же время носящемъ отпечатокъ болѣе общій, чѣмъ индивидуальный. На первый взглядъ можетъ показаться, что опредѣленіе это примѣнимо къ цѣлой партитурѣ одной изъ обширнѣйшихъ оперъ, написанныхъ Чайковскимъ. Музыка «Орлеанской дѣвы» гораздо болѣе, чѣмъ приличное общее мѣсто, чѣмъ «почтенное» произведеніе, чѣмъ плодъ добросовѣстнаго старанія и профессорскаго умѣнія. Это не «капельмейстерская музыка»; это музыка богатая и блестящая, мѣстами проникнутая истиннымъ трагическимъ паѳосомъ. Но въ то же время это такая музыка, въ которой очень мало слышно прежняго Чайковскаго. Она держится въ области пограничной между прежнимъ Чайковскимъ и Мейерберомъ; кое-гдѣ она захватываетъ даже Россини («Вильгельма Телля»), и этотъ новый поворотъ, не понижая уровня мысли, благотворно дѣйствуетъ на крѣпость и тонкость техники. «Тонкость» тутъ слѣдуетъ понимать особо. Кто пишетъ для малаго круга, тотъ воленъ

пускаться въ «тонкости»; кто говоритъ съ толпой, тотъ долженъ употреблять выраженія простыя. Даже излишняя простота, даже нѣкоторая «крупная соль» не вредитъ, а способствуетъ впечатлѣнію. Для малаго круга писали тѣ люди, около которыхъ мы привыкли видѣть Чайковскаго между первыми его фортепіанными пьесками и «Черевичками»; если въ числѣ вліяній, стоявшихъ у его колыбели, мы находили Верди, то это въ его собственныхъ глазахъ было дѣтское воспоминаніе, дилетантская шалость, привычка дурнаго тона, отъ которой надлежало отдѣлаться [1]). Съ переселеніемъ въ Москву, поступивъ въ профессора консерваторіи, онъ сталъ еще дальше отъ популярнаго стиля, ближе къ писанію для немногихъ избранныхъ, что вполнѣ объясняется вліяніями, его окружившими. Вагнеристы Коссманъ и Клиндвортъ, ново-романтикъ Николай Рубинштейнъ, сами русскіе профессора, выросшіе на Бетховенѣ и вѣровавшіе въ Даргомыжскаго, должны были удерживать его на пути далекомъ не только отъ всего тривіальнаго, но отъ всего, носящаго эту кличку. Онъ планировалъ въ «Воеводѣ» арію для Дубровина (баса), которую игралъ мнѣ и которая мнѣ понравилась, но затѣмъ уничтожилъ ее, какъ мнѣ показалось, исключительно потому, что она смахивала на «итальянщину». Былъ ли это культъ «тонкости»? Признаемъ ли мы его первыя оперы произведеніями тонкими? Не лучше ли намъ утверждать вмѣстѣ съ ходячею критикой, что тонкость и популярность взаимно исключаются? По моему, нѣтъ: я считаю и Мейербера, и Россини («Вильгельма Телля») *тонкими* художниками, гораздо болѣе тонкими, чѣмъ вдохновенными, глубокими или поэтичными. Тонкость можетъ быть цвѣткомъ, выросшимъ на почвѣ непосредственнаго творчества, но она можетъ также быть въ знаніи, въ рефлексіи, въ процессѣ работы; вотъ эта послѣдняя тонкость имѣется не только въ «Плоэрмельскомъ праздникѣ», въ «Пророкѣ», въ хорахъ и танцовальныхъ нумерахъ «Вильгельма Телля», вы найдете ее даже въ «Робертѣ» съ его балаганной чертовщиной, даже въ трескучей и лживой «Сѣверной звѣздѣ», и когда я говорю, что «Орлеанская дѣва» по техникѣ *тоньше* предыдущихъ

[1]) Однажды въ 1865 году я показалъ ему фортепіанный набросокъ перваго аллегро сонаты для класса Н. И. Зарембы. Въ «побочной партіи» этого аллегро онъ усмотрѣлъ пошловатую тему и со смѣхомъ сказалъ мнѣ: «Чистый Верди!» Даже и въ школьной работѣ онъ хотѣлъ избѣгать «итальянщины», тогда какъ онъ «Трoватора» съ г-жею Брони слушалъ съ удовольствіемъ.

оперъ Чайковскаго, я разумѣю ту тонкость экспрессіи и сценическаго эффекта музыки, которая вполнѣ совмѣстима съ популярною мелодіей и даже нерѣдко на популярности основана. Признаться, я люблю «Орлеанскую дѣву» менѣе «Онѣгина», менѣе «Спящей красавицы» и «Щелкунчика», но здѣсь для меня останавливается опредѣленность и несомнѣнность сравнительной оцѣнки: прелестной ясности и простоты послѣдняго періода Чайковскаго она не имѣетъ, но есть въ ней какая то сила, какая то горячность, и, если бы вспомнили объ этой оперѣ теперь, въ ней нашли бы не одинъ лишь монологъ Іоанны, не одинъ лишь эффектный хоръ ангеловъ въ концѣ перваго дѣйствія, вообще не одно лишь первое дѣйствіе, временно выдвинутое спектаклями прошлой зимы. Въ каждомъ изъ остальныхъ дѣйствій нашлись бы и музыкальный интересъ и драматическая характеристика: для примѣра, упомяну хотя бы о сценѣ коронаціи съ массивнымъ и гармонически-смѣлымъ маршемъ, о двухъ сценахъ Іоанны съ Ліонелемъ (въ третьемъ и четвертомъ дѣйствіяхъ), вносящихъ въ оперу религіозно-воинственнаго характера новый элементъ страсти, или о сценѣ казни, гдѣ ужасъ положенія выраженъ безъ преувеличенія и съ изяществомъ. Множество отдѣльныхъ чертъ драматичныхъ и правдивыхъ связаны между собою болѣе крѣпкимъ цементомъ въ этой оперѣ, чѣмъ прежде; шагъ назадъ въ глазахъ вагнеристовъ, въ глазахъ сѣровистовъ, въ глазахъ балакиревистовъ былъ, по моему убѣжденію, шагомъ впередъ въ сторону «органически-сложившейся музыкальной драмы».

Наши историки, вообще говоря, не пишутъ никакой исторіи, кромѣ русской. Это тѣмъ болѣе кидается въ глаза, что у насъ знаніе иностранныхъ языковъ очень распространено; притомъ страсть къ иноземному до того сильна, что весьма часто ставилась намъ даже въ укоръ. Быть можетъ, въ самомъ укорѣ иногда сказывалась нотка односторонняго на китайскій ладъ «премудраго незнанія иноземцевъ». Такую же нотку односторонности слышу я и въ томъ требованіи, чтобъ опера брала исключительно отечественные сюжеты. Этому требованію не удовлетворяютъ ни нѣмцы классическаго періода, съ которыми Чайковскій имѣетъ мало общаго, ни наши Даргомыжскій и Рубинштейнъ, вліяніе которыхъ на него порою замѣтно, ни Верди, Гуно и Бизе, къ которымъ онъ еще ближе, особенно подъ конецъ своего поприща. Только крайняя лѣвая Глинкинской школы и развѣ-развѣ позабывшіе «Юдиѳь» сѣровисты могутъ имѣть притязанія на исключительность, могутъ

предъявлять или выполнять подобное требованіе. Но я не скрою, что самъ Петръ Ильичъ относился къ подобному взгляду сочувственно. Онъ любилъ боярскіе кафтаны, сарафаны, кокошники, даже плясаніе въ присядку. Въ серединѣ восьмидесятыхъ годовъ онъ однажды сказалъ мнѣ, что ему просто смѣшна кажется опера, распѣваемая русскими артистами въ Россіи, при русской публикѣ, когда дѣйствующія лица именуютъ себя Джамбаттиста, Меркуціо или Брабанціо. Какъ тогда, такъ и теперь я нахожу, что русскіе сюжеты не были его дѣломъ и что лучше быть Крестовоздвиженскимъ и называться Меркуціо, нежели, оставаясь тѣмъ же Меркуціо въ изображеніи того же Крестовоздвиженскаго, выдавать себя за Мстислава Храбраго. Исключительная любовь къ русскимъ сюжетамъ даже въ г. Римскомъ-Корсаковѣ представляется мнѣ недосказанною. Отчего бы творцу «Шехеразады», «Антара» и «Испанскаго капричіо» не подарить насъ одной оперой испанской, одной — арабской, одной — изъ міра фантастическаго? Нельзя утверждать заранѣе, что онъ не съумѣетъ носить иностранный костюмъ; можно только сказать, что онъ прекрасно будетъ носить русскій. Близость къ группѣ, въ которой г. Римскій-Корсаковъ пользуется такимъ заслуженнымъ почетомъ, близость по времени, иногда по мѣсту, отчасти по личнымъ отношеніямъ, порою превращалась въ какое то подобіе принципіальной близости, и тогда Петръ Ильичъ, въ которомъ сердце и воображеніе были несомнѣнно русскія, который прекрасно сохранялъ русскій *стиль* въ обработкѣ иностранныхъ *сюжетовъ*, желалъ ограничить себя также и сюжетами русскими. Это было недоразумѣніе вдвойнѣ опасное, когда сюжеты были историческіе. Я нахожу, что и «Мазепа» и «Чародѣйка» менѣе правдивы, менѣе сценичны, болѣе страдаютъ длиннотами и неровностями, чѣмъ «Орлеанская дѣва», и приписываю неуспѣхъ именно русскому сюжету. Не должно забывать, что русская опера въ трагическомъ родѣ, по имѣвшимся у насъ образцамъ, отличалась или должна была отличаться отъ итальянской или французской строго - драматическимъ принципомъ, а это на практикѣ вело, ведетъ и еще долго будетъ вести къ Вагнеризму прямому или косвенному. Болѣе горячій и вдохновенный «Мазепа», болѣе обдуманная, ровная и тщательно написанная «Чародѣйка» — обѣ принадлежатъ къ этой сферѣ косвеннаго Вагнеризма. Оперы эти не *похожи*, не говорю на «Нибелунговъ» или «Тристана», но даже, если хотите, и на «Тангейзера»: нигдѣ нѣтъ прямаго подражанія. Но Рихардъ Вагнеръ, а еще болѣе его русскіе сознательные и без-

сознательные поклонники невидимо присутствуютъ и сказываются въ напускной «серьезности», избѣгающей закругленныхъ періодовъ, дающей преобладаніе оркестру, щедрой на рѣзкіе штрихи въ употребленіи аккордовъ и модуляцій, плавающей въ ревущихъ волнахъ огромнаго оркестра. Тамъ, гдѣ элементы эти у мѣста, «Чародѣйка» и, быть можетъ, еще болѣе «Мазепа» поражаютъ насъ вдохновеніемъ и искусствомъ. Сюда прежде всего принадлежитъ широкое и блестящее первое дѣйствіе «Чародѣйки», въ которомъ такъ называемыя устарѣлыя оперныя формы столь счастливо рисуютъ величественную бытовую картину (на этотъ разъ у Чайковскаго вполнѣ хватило русскаго духа); сюда же—эффектная и мрачная баталическая картина, составляющая въ «Мазепѣ» отдѣльный оркестровый антрактъ («Полтавскій бой»). Сюда же относится въ «Чародѣйкѣ» дуэтъ Юрія съ княгиней, въ которомъ при полнотѣ и глубинѣ чувства, видно какое то отсутствіе страсти, какая то чистота *этическаго* характера, замѣтно отличающая паѳосъ выраженія отъ знакомаго намъ паѳоса въ любовныхъ дуэтахъ. Къ сожалѣнію, мелодія его не закруглена или, вѣрнѣе сказать, свободныя приставки, составляющія рядъ заключеній, взаимно ослабляютъ эффектъ одна другой и вмѣстѣ портятъ впечатлѣніе первыхъ шестнадцати тактовъ, тогда какъ въ этихъ шестнадцати тактахъ сущность всего нумера. Въ той же операѣ я назову еще, въ несимпатичномъ мнѣ третьемъ дѣйствіи, дуэтъ Юрія съ кумой, къ которому принадлежитъ великолѣпная полуитальянская мелодія: «Когда ты гнѣвъ въ душѣ моей, повѣдавъ все, смирила», ей же присущій итальянизмъ нисколько не мѣшаетъ носить легко узнаваемый отпечатокъ стиля Чайковскаго. Къ красотамъ «Чародѣйки» я отнесу также оригинальный и могучій балетный нумеръ, могучій, несмотря на нѣкоторую *отвлеченность* музыки: вся она весьма искусно, но съ безпощадною логикой основана на мотивѣ изъ двухъ тактовъ, мотива *тренькаиья* на балалайкѣ, не безъ юмора подслушаннаго у нашего простонародья. Наконецъ, я назову глубокую по замыслу, красивую по выполненію сцену колдуна съ княгиней въ послѣднемъ дѣйствіи. Въ этой сценѣ контрастъ между ледянымъ спокойствіемъ отшельника и бурею въ душѣ оскорбленной и мстительной женщины выраженъ простымъ и геніальнымъ образомъ посредствомъ повторяющейся мелодіи народнаго пошиба; равнодушный эпическій характеръ музыки какъ бы даетъ чувствовать преграду, о которую разбивается безсильная злоба. Въ «Мазепѣ», кромѣ упо-

мянутаго уже симфоническаго антракта, я указалъ бы на прелестный хоръ перваго дѣйствія: «Нѣту, нѣту тутъ мосточка», въ которомъ я опять вижу примѣръ свойственной нашему композитору ироніи: серьезный и величественный характеръ музыки, какъ это бываетъ съ нашими народными пѣснями, кажется несовмѣстимымъ съ шутливыми словами. Дуэтъ Мазепы съ Маріей во второмъ дѣйствіи опять содержитъ одну изъ тѣхъ мелодій («Мой другъ, несправедлива ты!»), которыя составили славу нашего композитора и въ которыхъ искренность его настроенія вылилась въ изящной формѣ. Болѣе драматическій по характеру и стремительный дуэтъ Маріи съ матерью, въ которомъ тревожное и нетерпѣливое чувство переданы посредствомъ богатой гармонической прогрессіи. Вѣнцомъ мелодической красоты въ этой оперѣ, красоты, соединенной съ удивительнымъ паѳосомъ выраженія, я призналъ бы дуэтъ Андрея съ Маріей, одинъ изъ перловъ творчества Чайковскаго, къ сожалѣнію, являющійся въ такой поздней стадіи развитія фабулы, послѣ столькихъ страницъ грузной, громкой и богатой партитуры, что обыкновенный слушатель уже не имѣетъ воспріимчивости для его нѣжной красоты.

Еслибъ я здѣсь заботился о градаціи и приберегалъ «лучшее» къ концу, я въ обзорѣ музыкальной стороны оперъ, конечно, отложилъ бы «Евгенія Онѣгина» до заключенія, такъ какъ между *операми* онъ составляетъ вѣнецъ творчества Чайковскаго. Но я желаю выдѣлить въ особую группу тѣ его произведенія, которыя начинаются со «Спящей Красавицы» и составляютъ новую манеру (болѣе популярную и болѣе далекую отъ «молодой русской школы»), и потому оставляю «Онѣгина» здѣсь, какъ вершину *молодаго* Чайковскаго, простирающагося до 1889 года. Въ современной музыкѣ мало оперъ, которыя доставили бы мнѣ болѣе чистое наслажденіе, и положительно нѣтъ ни одной, которую я привѣтствовалъ бы съ такимъ злорадствомъ. О *злорадствѣ* мнѣ нечего распространяться вторично; отношеніе Чайковскаго къ музыкальной драмѣ, глубокое и многолѣтнее недоразумѣніе между моимъ другомъ и мною и внезапное, легкое разрѣшеніе диссонанса, внезапная геніальная находка если не оправдываютъ, то отчасти извиняютъ желчное удовольствіе критика, состарѣвшагося въ борьбѣ и вдругъ нашедшаго неожиданное и великолѣпное оружіе. Что касается до *чистаго наслажденія*, то я не скажу, да и врядъ ли кто нибудь скажетъ, чтобы «самое чистое» значило «самое острое» или «интенсивное».

Рихардъ Вагнеръ давитъ массой, ослѣпляетъ красками, соблазняетъ и мутитъ сладострастною нѣгой; Берліозъ поражаетъ исполинскою уродливостью, неуклюжимъ величіемъ, неистощимою фантазіей; Рубинштейнъ импонируетъ античною строгостью письма, воздержаніемъ и сухостью нѣсколько преднамѣренными; неразборчивый Верди увлекаетъ жаромъ народнаго трибуна, паѳосъ котораго при всей театральности искрененъ и при всемъ безвкусіи тонко обдуманъ. «Онѣгинъ» не есть воплощеніе ни одной изъ этихъ сторонъ музыкальнаго творчества; это комбинація Шумана и Гуно на русской почвѣ; въ немъ нѣтъ ни строгой художественности, ни грубаго битья на эффектъ. Невольно вспоминаешь графиню Мерси д'Арженто, иронически называвшую Чайковскаго «de la musique gris-perle». Что-жъ? Пускай будетъ gris-perle. Я не нахожу ничего обиднаго въ томъ, чтобы музыка «Онѣгина» имѣла цвѣтъ сѣренькаго русскаго неба, сѣренькой будничной дѣйствительности; я даже готовъ упрекнуть ее въ *недостаточной* безцвѣтности. Музыка эта не всегда оттѣняетъ сѣренькій тонъ свѣтскаго приличія; ей не хватаетъ сдержанности: такихъ fortissimo не должно быть у «порядочныхъ людей». Я уже говорилъ о сценическомъ промахѣ, составляющемъ пятно оперы—о шумномъ и скандальномъ вызовѣ на дуэль, брошенномъ въ присутствіи женщинъ, въ присутствіи чуть ли не цѣлаго уѣзда, собравшагося мирно поплясать и поиграть въ бостонъ. Хотя степень музыкальнаго достоинства, какъ я старался показать, независима отъ выразительности звуковъ, а тѣмъ болѣе отъ литературнаго достоинства текста, но здѣсь сценическая несостоятельность самымъ грустнымъ образомъ совпадаетъ съ пониженіемъ музыкальнаго уровня, и громкіе крики помѣщиковъ и помѣщицъ, выведенныхъ изъ себя поступкомъ Ленскаго, не интересуютъ меня ни гармонически, ни ритмически («безъ ссоры не могутъ ни часу остаться, повздорятъ, поспорятъ, сейчасъ же и драться»); даже предыдущее *андантe* Ленскаго («Въ вашемъ домѣ, какъ сны золотые, мои дѣтскіе годы текли»), хотя несомнѣннѣйшимъ образомъ обличаетъ руку композитора, не только въ одинъ изъ слабыхъ его моментовъ: оно принадлежитъ къ одной категоріи съ тѣми меланхолическими его andante («старецъ безумный» въ первомъ дѣйствіи «Мазепы», «гдѣ же ты, мой желанный» въ четвертомъ дѣйствіи «Чародѣйки» и мн. друг.), задумчиваго и мечтательнаго характера, всегда въ трехдольномъ размѣрѣ, бóльшею частью тріолями, которыя у него въ мѣстахъ сильно-драматическихъ

составляютъ какъ бы хроническую болѣзнь. Продолжая говорить о томъ, что мнѣ не нравится въ капитальнѣйшей изъ оперъ Чайковскаго, я прежде всего принесу откровенное сознаніе, что «сцена и аріозо Ольги» (въ первомъ дѣйствіи, послѣ пляски крестьянъ), построенное на граціозномъ двухъ-тактовомъ мотивѣ и, что достойно замѣчанія, прекрасное по декламаціи, *въ цѣломъ* принадлежитъ къ слабымъ нумерамъ партитуры: надоѣдливая, несмотря на свою краткость, «сцена» даетъ образчикъ того, какъ композиторъ пробавляется повтореніями и перестановками, когда его не осѣнила мысль или когда ему лѣнь ее отыскать. Отдѣльные недочеты этой оперы происходятъ, по моему мнѣнію, не столько отъ общаго склада дарованія Чайковскаго, сколько отъ неимовѣрной трудности влить стихотворную повѣсть, да еще знакомую каждому образованному русскому, да еще Пушкина, да еще съ сохраненіемъ его стиховъ, въ современную оперную форму. Но въ этомъ прелестномъ произведеніи есть также общій порокъ, котораго современники мало ощущаютъ, котораго люди музыкально необразованные не могутъ ощутить вовсе. Я уже говорилъ, что Чайковскій былъ талантъ скорѣе могучій, нежели тонкій. Кроткій элегическій тонъ его «Онѣгина» обыкновенно на этотъ счетъ обманываетъ слушателя: чѣмъ болѣе слушатель дилетантъ, тѣмъ онъ склоннѣе восхищаться «тонкимъ письмомъ», «Моцартовскою натурой» и другими вымышленными добродѣтелями Петра Ильича. Или я очень ошибаюсь или его «Онѣгинъ», напротивъ, грѣшитъ излишнею яркостью и пестротою, безмѣрнымъ подчеркиваніемъ, грузною роскошью. Это не Пушкинъ классическаго періода, зрѣлый и примиренный, а Пушкинъ «Кавказскаго плѣнника» или «Цыганъ». Трудно разсказать на словахъ, въ чемъ разнятся стили двухъ смежныхъ или, по крайней мѣрѣ, близкихъ эпохъ. Гораздо легче прибѣгнуть къ примѣру. Стоитъ представить себѣ «Руслана и Людмилу» съ одной стороны, «Мазепу» и «Пиковую даму» съ другой стороны, чтобы почувствовать разницу между стилемъ, къ которому мы привыкли, и стилемъ, въ которомъ естественнѣе всего было бы обрабатывать Пушкина. Музыка Петра Ильича могла бы по духу оставаться музыкою семидесятыхъ и восьмидесятыхъ годовъ и въ то же время придерживаться прозрачной Глинкинской фактуры. Вотъ почему въ мелодіи, ея аккомпаниментѣ, въ композиціи (такъ называемой «формѣ») иногда не чувствуется никакого противорѣчія, въ инструментовкѣ же—на каждомъ шагу, и даже монологъ Татьяны, кото-

рый весь долженъ былъ бы прозвучать въ цѣломудренномъ и робкомъ благоуханіи, аккомпанируется тромбонами. Порвавъ съ рутиною современнаго прогресса почти на всѣхъ пунктахъ, Чайковскій продолжалъ носить ярмо въ инструментовкѣ: оркестръ его—не кристаллическій ручей золотаго вѣка, а мутный и гнѣвный потокъ времени, создавшаго Верди, Гуно и Рихарда Вагнера.

Для меня «Онѣгинъ» Чайковскаго не есть адэкватное изображеніе Пушкинскаго «Онѣгина». Какъ вездѣ, такъ и здѣсь Петръ Ильичъ—самъ по себѣ. Но именно потому онъ создалъ партитуру необычайную по искренности, по свѣжести, по смѣлости, по единству настроенія, по продолжительности дыханія, по граціи подробностей, по энергіи и образности выраженія. На первый взглядъ скучный и безсодержательный по драматической канвѣ, «Онѣгинъ» неотразимою силою приковываетъ зрителя къ незначительному дѣйствію, къ неразъясненнымъ судьбамъ своихъ персонажей. Онъ приковываетъ потому, что *зритель поглощенъ слушателемъ*. Можно, пожалуй, согласиться съ тѣмъ, что характеры въ музыкѣ недостаточно индивидуальны; можно сказать, что ни у Глинки, ни у Даргомыжскаго они не плаваютъ въ такой общей стихіи. Но сколько въ этой общей стихіи новаго и плѣнительнаго!

По поводу *новизны* слѣдуетъ сказать, что это не есть поразительная новизна Берліоза, что новизна Рихарда Вагнера, болѣе знакомая намъ и болѣе популярная, слышится у Чайковскаго лишь отдаленнымъ отзвукомъ, новизна «русской молодой школы»—лишь въ отдѣльныхъ намекахъ и выходкахъ. На первый взглядъ эта новизна даже имѣетъ видъ чего то знакомаго. Но такое впечатлѣніе ошибочно. Стиль «Онѣгина»—стиль Чайковскаго, и авторъ не виноватъ, если прежніе сюжеты менѣе подходили къ этому стилю, а новый, наконецъ, оказался подходящимъ. Насъ же оттого не поражаетъ «Онѣгинъ», что мы въ теченіе немногихъ лѣтъ, отъ первыхъ романсовъ Чайковскаго до написанія оперы, успѣли не только полюбить композитора, но и свыкнуться съ нимъ. Самъ же композиторъ былъ *новъ* не въ сторону чрезвычайной пикантности, вычуры, лохматой растрепанности; музыка его, какъ мы уже видѣли,—*грипперлевая*. Я полагаю, что прочность реформы видна, между прочимъ, и въ томъ, что она появляется въ костюмѣ скромности. Мелодіи «Онѣгина» въ свое время не поражали неслыханной новизной; теперь ихъ поетъ вся образованная Россія, а черезъ десять лѣтъ, быть можетъ, Европа съ Америкой. Трудно предвидѣть, на чемъ остановится успѣхъ: до сихъ поръ не видно ни ослабленія, ни паузы.

Я выше говорилъ объ односторонней и преувеличенной манерѣ Чайковскаго. Въ «Онѣгинѣ» эта манера бываетъ *источникомъ музыкальной красоты*. Петръ Ильичъ въ своемъ преувеличеніи не занимался хитрымъ битьемъ на эффектъ, а, такъ сказать, кокетничалъ отъ простаго сердца: еслибъ онъ сдерживался и подчеркивалъ въ мѣру, онъ былъ бы *менѣе* вѣренъ себѣ. Сюда я отношу заключительную сцену во второй картинѣ третьяго дѣйствія, гдѣ, какъ я прежде упоминалъ, сценическая постановка бываетъ двоякая (въ настоящее время употребляется только вторая, сдержанная, свѣтски-приличная форма). Музыка бушуетъ, а прилизанные господа, съ манерами обстоятельными и чинными, хотя и въ смѣломъ декольте Александровскихъ временъ, раскланиваются, говоря другъ другу прощальные комплименты. «Je jouirai de son chant en m'intéressant à son infortune», говорилъ Лагарпъ объ Орестѣ, въ отвѣтъ на парадоксъ Глуккистовъ, будто Оресту неприлично пѣть на сценѣ. Татьянѣ съ Онѣгинымъ вполнѣ прилично пѣть, но не обниматься, когда всякую минуту можетъ войти супругъ: такая сцена должна бы происходить гдѣ нибудь на постояломъ дворѣ, при сальномъ огаркѣ и заснувшей горничной. Какъ сплошь и рядомъ у Петра Ильича, вышло и опрометчиво, и талантливо, и ложно, и вполнѣ искренно. Вмѣсто строгаго, объективнаго отношенія къ дѣлу мы имѣемъ нѣсколько горячихъ и благодарныхъ мелодій, въ которыхъ много поэзіи: публика это чувствуетъ и мнитъ, что въ нихъ много *Пушкина*.

Въ аріи князя Гремина Чайковскій заставляетъ одно изъ лицъ говорить словами поэта (какъ въ первомъ квартетѣ старуха Ларина вслухъ восхищается Ричардсономъ, о которомъ Пушкинъ лишь упоминаетъ). Сценическая неловкость аріи въ итальянской оперѣ, не скажу на старинный, но на Вердіевскій (пятидесятыхъ годовъ) покрой была бы мало замѣтна: пѣлись и поются аріи и не подъ такими неосновательными предлогами. Въ оперѣ реалистической, въ мѣщанской оперѣ она весьма непріятна. Свѣтскіе люди едва ли такъ долго стоятъ одни, мечтая, философствуя и жестикулируя. Ошибка смягчается умѣреннымъ и благороднымъ тономъ аріи, отнюдь не оригинальной, не заключающей въ себѣ ничего сильнаго или непредвидѣннаго, написанной съ явнымъ стараніемъ вѣрно передать изгибы стиха и теченіе мыслей. Это средней руки Чайковскій съ замѣтною склонностью къ свободному, аріозному письму Даргомыжскаго и къ его безпокойной пестротѣ модуляціи. «Правда въ звукахъ» здѣсь является не въ какомъ

нибудь затѣйливомъ нарядѣ, не въ поэтическомъ безпорядкѣ, а, такъ сказать, въ обще-генеральской формѣ.

Такую же на первый взглядъ посредственную, въ сущности вѣрную характеристику нахожу я и въ хорѣ дѣвушекъ: «Дѣвицы красавицы». Попадись эта задача композитору «молодой школы», онъ принялся бы за нее не въ примѣръ основательнѣе, откопалъ бы въ сборникѣ или самъ гдѣ нибудь на Шекснѣ записалъ народную пѣсню, сочинилъ бы нумеръ въ куплетной формѣ и варьировалъ бы принятый у насъ Soprano ostinato по всѣмъ правиламъ Глинкинской школы. Вышло бы и по русски, и пикантно. Я нахожу, что вышло бы *слишкомъ* хорошо. Мы не въ Россіи XVI вѣка, мы не въ царствѣ фантазіи, мы въ очень тѣсныхъ рамкахъ жизни, хорошо намъ извѣстной, смирной, слегка банальной. Чайковскій написалъ элегантный хорикъ, прелестно звучащій въ женскихъ голосахъ (большею частью въ три партіи) и веселымъ своимъ тономъ прелестно оттѣняющій «равнодушіе среды» къ душевнымъ мукамъ Татьяны. Это не сѣнныя дѣвушки въ излюбленныхъ нами богатыхъ нарядахъ; это дворовыя дѣвки, вѣроятно, босыя, но въ платьяхъ съ господскаго плеча или сшитыхъ въ подражаніе господскимъ. Если мнѣ скажутъ, что у Лариныхъ такого тонкаго просвѣщенія не было, я отвѣчу, что Петръ Ильичъ былъ житель по преимуществу городской, что онъ писалъ *своего* Пушкина и смотрѣлъ на жизнь двадцатыхъ годовъ сквозь призму пятидесятыхъ и шестидесятыхъ. Эпическіе пріемы и эпическій тонъ, повторяю, были бы, повидимому, правдивѣе, но внесли бы фальшь гораздо болѣе существенную.

У Чайковскаго играла огромную роль выразительность, такъ сказать, косвенная, выразительность *пародическая*, гдѣ музыка изображаетъ не событіе, не мысль, не чувство, а *способъ* изображенія того, другаго и третьяго въ эпоху дѣйствія. Вообще говоря, онъ очень мало заботился о чистой и щегольской работѣ въ поддѣлкѣ: даже въ позднѣйшій его періодъ, даже тамъ, гдѣ задача того настоятельно требовала, онъ обманывалъ, не стараясь о правдоподобіи, а такой обманъ, какъ извѣстно, всегда легко уличается. Я нахожу, что и здѣсь, гдѣ, казалось бы, рефлексія и техника важнѣе природнаго дара, что даже въ музыкѣ, сочиненной не по вдохновенію, а «нарочно», его выручалъ опять таки талантъ. Чѣмъ болѣе съ нимъ знакомишься, тѣмъ болѣе изумляешься этой непокладистой и живучей силѣ, въ теченіе четверти столѣтія ведшей насъ отъ сюрприза къ сюрпризу. Въ «Онѣгинѣ» бываетъ

такъ, что пародія не вполнѣ пародія, что, изображая эпоху, художникъ согрѣвается незамѣтно для самого себя и, въ концѣ концовъ, даритъ насъ изліяніемъ искреннимъ и увлекательнымъ; бываетъ и такъ, что старомодность музыки изображается съ несомнѣнной утрировкой, мы же нашли, что самъ композиторъ очень далекъ отъ стиля эпохи, вслѣдствіе чего контрастъ еще разительнѣе. Прибавьте къ этому свойственную не публикѣ, а музыкантамъ нашего времени привычку требовать прежде всего густоты и тяжеловѣсности, негодовать на Моцарта и улыбаться надъ Гайдномъ — и вы получите объясненіе того неудержимаго хохота, съ которымъ публика всѣхъ сортовъ и наименованій привѣтствуетъ куплеты, въ которыхъ французъ-гувернеръ поздравляетъ Татьяну и желаетъ ей всякихъ благополучій. Я съ намѣреніемъ не упоминаю ни объ эффектѣ французскаго языка на русской сценѣ, ни объ эффектѣ еще вѣрнѣйшемъ—русскихъ стиховъ, сочиненныхъ иностранцемъ. Не упоминаю потому, что на удочку этого рода можно поймать и такую публику, которая не отличитъ Буальдьё отъ Берліоза. Въ Австріи, въ Германіи, особенно лѣтъ пятнадцать тому назадъ, такая музыка отнюдь не предполагала бы ни грамматическихъ ошибокъ въ текстѣ, ни комическихъ ужимокъ въ исполнителѣ, ни шутовскаго на немъ парика, а во Франціи, тоже лѣтъ пятнадцать тому назадъ, она даже не *допускала бы* ни того, ни другаго, ни третьяго. Еслибъ общій тонъ оперы былъ взятъ не во вкусѣ семидесятыхъ, а во вкусѣ тридцатыхъ годовъ (скажемъ—Галеви), то куплеты въ стилѣ Монсиньи или Далейрака, написанные и гармонизованные съ очаровательною простотой Чайковскаго, возбудили бы развѣ только улыбку удовольствія у знатоковъ; публика или приняла бы экспрессію за «заправскую» или осталась бы нейтральною. Совсѣмъ не то — очаровательный дуэтъ въ стилѣ Алябьева, Геништы или ранняго Глинки, который поютъ сестры Ларины за кулисами при поднятіи занавѣса. Здѣсь легкая пародія на сентиментальный тонъ нашихъ тридцатыхъ годовъ незамѣтно переходитъ въ серьезную и живую передачу, и паѳосъ Алябьева становится паѳосомъ самого Чайковскаго, хотя и болѣе, нежели обыкновенно, сдержаннаго и какъ бы тронутаго классицизмомъ. Нѣчто подобное можно сказать о знаменитомъ вальсѣ (съ хоромъ, на манеръ вальса во второмъ дѣйствіи «Фауста» Гуно). Такъ же, какъ и у Гуно, вальсъ не такъ называемый «двухдольный», не нынѣшній быстрый, а «трехдольный», т. е. старомодный медленный. Этотъ трехдольный вальсъ былъ

новинкой въ началѣ нынѣшняго столѣтія; свидѣтельствомъ этой моды остался знаменитый своимъ упрямымъ, намѣренно-комическимъ однообразіемъ вальсъ въ первой сценѣ «Волшебнаго стрѣлка», гдѣ танецъ, модный во времена Александра I, впервые появился въ качествѣ иллюстраціи далекаго прошлаго. Онъ оказался прекраснымъ аксессуаромъ для картины эпохи Тридцатилѣтней войны, и Гуно написалъ вальсъ въ томъ же темпо, но музыкально болѣе интересный, для изображенія эпохи болѣе ранней на столѣтіе. Чайковскій же, вдохновившись не Веберомъ, конечно, а, очевидно, тѣмъ же знаменитымъ нумеромъ Гуно, написалъ вальсъ для изображенія именно той эпохи, въ которой танецъ этотъ вызывалъ и восторги, и пуританское негодованіе. Для поклонниковъ его таланта музыка этого нумера, юмористическая и намѣренно-чопорная въ двухъ колѣнахъ (въ первомъ и Н-мольномъ съ мелодіей въ альтахъ женскаго хора), болѣе искренняя и почти страстная въ остальныхъ, имѣетъ, мнѣ кажется, еще особенное значеніе. Самъ композиторъ однажды, уже во времена «Спящей красавицы», сказалъ мнѣ: «вальсы я могу сочинять сколько угодно». Хотя ихъ очень много и въ «Лебединомъ озерѣ», предшествовавшемъ «Онѣгину», но тѣ остались незамѣченными, этотъ же обошелъ весь музыкальный міръ. Можетъ быть, его успѣхъ — косвенная причина того, что Петръ Ильичъ снова сознать одну изъ существеннѣйшихъ сторонъ своего творческаго дара, своеобразность котораго почти оправдываетъ противорѣчивыя заблужденія нашей безпомощной музыкальной критики.

Въ «Онѣгинѣ» есть еще балетный нумеръ, гдѣ танецъ имѣетъ характеръ *историческій*, т. е. вышелъ изъ употребленія. Музыка эта не входитъ въ составъ первоначальной партитуры и была написана для петербургской постановки оперы. Эффектная и живая, она въ поразительной степени свободна отъ обыденнаго балетнаго характера: обыкновенный слушатель легко найдетъ ее изысканной. Какъ бы то ни было, она не обнаруживаетъ никакого намѣренія пародировать или изображать ту или другую манеру: это Чайковскій послѣдняго періода и больше ничего. Столь же мало пародіи, конечно, и въ другихъ двухъ нумерахъ, гдѣ танцы взяты изъ современнаго намъ бальнаго обихода. Полонезъ, какъ извѣстно, удостоился вниманія Франца Листа.

Старикъ Державинъ насъ замѣтилъ
И, въ гробъ сходя, благословилъ.

Маститый Зарастро музыкальнаго прогресса въ выборѣ своемъ, вѣроятно, руководствовался случайностью: въ вокальныхъ произведеніяхъ Чайковскаго (какъ въ операхъ, такъ и въ романсахъ) не трудно указать вещи, болѣе подходящія къ направленію и темпераменту Листа. Но самый фактъ транскрипціи свидѣтельствуетъ о симпатіи къ композитору и состоитъ въ связи съ цѣлымъ рядомъ явленій, повидимому, очень для него лестныхъ, въ дѣйствительности же построенныхъ на нѣмецкомъ непониманіи русской музыки. Начиная съ Карла Клиндворта, Вагнеристы и Листіанцы, отчасти по убѣжденію, отчасти изъ подражательства, восхищались Петромъ Ильичемъ и пропагандировали его, тогда какъ тѣ же Вагнеристы и тѣ же Листіанцы презирали Мейербера, Верди и Гуно, превозносили «Тристана и Изольду», симфоническія поэмы Листа и его духовную музыку, однимъ словомъ, дышали такимъ искусствомъ, о которомъ Петръ Ильичъ и слышать не хотѣлъ. А, можетъ быть, и такъ, что я преувеличиваю противорѣчіе и что въ натурѣ Чайковскаго таились сѣмена, мною не угаданныя, что эти не успѣвшія взойти сѣмена роднили его съ Веймаромъ и Байрейтомъ. Вѣдь и сами французы, столько лѣтъ питавшіеся Гуно и его подражателями, давно уже преклонились передъ «Нибелунгами», и въ нестройномъ крикѣ толпы, навѣрное, какъ всегда, заглушается нотка искренняя, нотка сознательнаго, чреватаго будущимъ культа. Возвращаясь къ мазуркѣ и полонезу «Онѣгина», я скажу, что они, хотя и безъ архаическаго намѣренія, носятъ отпечатокъ трезвости, силы и простоты, сообщающей оригинальность многимъ изъ танцевъ Чайковскаго, какъ въ операхъ, такъ и въ балетахъ.

Такъ же, какъ и многихъ нашего поколѣнія, Чайковскаго въ молодости поразилъ и навсегда сохранилъ подъ своимъ обаяніемъ великолѣпный канонъ въ финалѣ перваго дѣйствія «Руслана и Людмилы». Менѣе притязательный по гармоніямъ, но красивый и эффектный на сценѣ, канонъ въ «Фиделіо» также чрезвычайно нравился ему. Когда представился случай, онъ покусился на задачу и болѣе сложную, и болѣе простую. Размышленіе поэта о дуэли онъ вложилъ въ уста двумъ противникамъ, какъ бы одновременно осѣненнымъ идеей безполезности совершаемаго ими преступленія. Застигнутые врасплохъ собственною совѣстью, они стоятъ и думаютъ одно и то же. Монологъ ихъ тождественъ; музыку его они поютъ сообразно діапазону, баритонъ на терцію ниже тенора. Выходитъ канонъ въ нижнюю

терцію, сходный съ Глинкинскимъ въ томъ отношеніи, что онъ также построенъ на такъ называемой педали и что въ басу тѣ же мѣрные и тихіе удары, сообщающіе цѣлому торжественный и тревожный характеръ. Возвращаясь къ словесному тексту, я замѣчу, что пользованіе имъ въ смыслѣ, непредвидѣнномъ поэтомъ, здѣсь не можетъ дать повода къ упрекамъ или сомнѣніямъ, такъ какъ правдоподобіе ничѣмъ не нарушено. По этому поводу можно было бы замѣтить, что высшія полифоническія формы (фуга и канонъ) въ высшей степени пригодны для драматической музыки, такъ какъ въ нихъ борьба элементовъ равноправныхъ, столкновеніе партій, мотивированный диссонансъ играютъ бóльшую роль, чѣмъ гдѣ либо въ нашемъ искусствѣ, и это почувствовалъ геніальный недоучка Рихардъ Вагнеръ, когда онъ, начиная съ «Тристана и Изольды», сталъ переходить отъ мелодіи съ аккомпаниментомъ къ одновременному сплетенію нѣсколькихъ.

Я подошелъ къ тѣмъ мелодіямъ, на которыхъ, если не ошибаюсь, основанъ всемірный успѣхъ оперы. Сцена и квартетъ въ саду, въ первомъ дѣйствіи; такъ называемая «сцена письма» (монологъ Татьяны); арія Онѣгина въ саду (при безмолвной Татьянѣ) и «аріозо» Ленскаго передъ поединкомъ—нумера, паѳосомъ и выпуклою мелодичностью примирившіе съ музыкантомъ большинство противниковъ и повсюду создавшіе ему новыхъ друзей. Къ мелодіямъ этимъ отчасти примѣнимо то, что Отто Янъ, въ концѣ своей прекрасной главы (вѣрнѣе—монографіи) о «Свадьбѣ Фигаро» Моцарта, сказалъ насчетъ отношенія стиля Моцарта къ стилю его современниковъ— Сарти, Сальери и друг. «Если», говоритъ онъ, «бросить сравнительный взглядъ на итальянскія оперы того времени, дѣлавшія «Фигаро» конкуренцію, отчасти побѣдоносную, то на первыхъ порахъ, быть можетъ, мы удивимся, встрѣтивъ много такого, что напоминаетъ Моцарта и что настоящему времени кажется специфически-Моцартовскимъ, потому что сдѣлалось намъ извѣстно, благодаря ему же, Моцарту. Но, по болѣе точномъ разсмотрѣніи, оказывается, что сходство это ограничивается формальнымъ, бóльшею частью нѣкоторыми оборотами, не составляющими сущности и принадлежащими не столько индивидамъ, сколько времени; оно же, какъ извѣстно, вызываетъ и въ нравахъ, и въ языкѣ явленія, которыя всякій присвоиваетъ себѣ, какъ удобныя средства общенія. Во всемъ существенномъ и значительномъ, тщательный разборъ тѣмъ достовѣрнѣе установитъ самобытность и превосходство Моцарта». Говорю *отчасти* примѣнимо, потому что восхищаюсь «само-

бытностью» Чайковскаго и стараюсь показать, въ чемъ она состояла, но отнюдь не увѣренъ въ его «превосходствѣ» и уже подавно не могу сказать, будто современные ему композиторы не заключаютъ въ себѣ ничего кромѣ несущественныхъ внѣшностей. Цѣль моя не есть восхваленіе моего усопшаго друга посредствомъ сравнительнаго униженія всѣхъ его современниковъ: вопросъ о рангѣ, какъ я уже говорилъ, не есть важнѣйшій для музыкальной критики и едва ли разрѣшимъ критикою въ какой бы то ни было отрасли. Но нѣтъ сомнѣнія, что напѣвы Ленскаго, Евгенія и Татьяны на первый взглядъ изобилуютъ оборотами, извѣстными намъ изъ Верди, Шумана, Гуно, Даргомыжскаго и другихъ, что эта, повидимому, пестрая смѣсь не порождаетъ никакой безстильности, что она, напротивъ, составляетъ особую и плотную амальгаму, какую могъ придумать только зрѣлый мастеръ, только самобытный творецъ. И, по мнѣнію моему, громадный успѣхъ этихъ мелодій въ наши дни настолько контрастируетъ съ почтительною вѣжливостью, нѣкогда встрѣтившею ихъ, что пророчитъ композитору еще вящіе лавры. А тогда многое изъ того, что онѣ «напоминаютъ», успѣетъ выйти изъ моды и будетъ предано забвенію. Мысль эта съ особенной ясностью представляется мнѣ, когда я думаю о двухъ мелодіяхъ въ аріи Онѣгина («Когда бы жизнь домашнимъ кругомъ» и «Мечтамъ и годамъ нѣтъ возврата»). Та и другая, принаровленныя къ словамъ стиховъ и расчлененныя сообразно знакамъ препинанія, состоятъ изъ отдѣльныхъ кусочковъ, не заключающихъ въ себѣ ничего поразительнаго и даже весьма знакомыхъ. Цѣлое, тѣмъ не менѣе, плѣняетъ насъ безъискусственною теплотой и искренностью. Можно сказать, что оно менѣе банально теперь, нежели было пятнадцать лѣтъ назадъ, и что, по всей вѣроятности, оно будетъ еще менѣе банально черезъ новыя пятнадцать лѣтъ, когда многіе вѣтви и сучья, выросшіе на общемъ деревѣ второй половины девятнадцатаго вѣка, успѣютъ отсохнуть и отпасть. Сообразно съ характерами, мелодіи Ленскаго отличаются бо́льшимъ оживленіемъ, бо́льшимъ рельефомъ и силою. Непочатая натура восторженнаго юноши высказывается не такъ, какъ искушенный опытомъ, блазированный денди (хотя, какъ я уже замѣтилъ, у Чайковскаго нѣтъ особенно строгой, послѣдовательно проведенной индивидуализаціи дѣйствующихъ лицъ или, по крайней мѣрѣ, нѣтъ подчеркиванія при изображеніи ихъ обособленности). И «Я люблю васъ» въ квартетѣ перваго дѣйствія, и «Куда, куда вы удалились» въ аріи, предшествующей поединку, отличаются прелестью

контура и поэтичностью выраженія. Эффекту и здѣсь въ обоихъ случаяхъ способствуетъ сценическое положеніе; внезапность и ранній моментъ любовнаго признанія въ первомъ случаѣ, во второмъ же—ужасъ предстоящей альтернативы умереть молодымъ, на порогѣ осуществленія завѣтныхъ желаній или нанести увѣчье, быть можетъ, причинить смерть единственному другу. Еще отмѣчу, что въ аріи передъ поединкомъ, при мрачномъ настроеніи, правдиво переданномъ музыкою, оказалось невозможно еще разъ писать пародически или изображать не самый предметъ, а отношеніе къ нему другаго изобразителя. Стихи Пушкина, какъ извѣстно, написаны «въ стилѣ времени», т. е. они не иное что, какъ тонкая поддѣлка подъ «сентиментальный вѣкъ». Тургеневъ изобразилъ жида-шпіона, котораго вели казнить черезъ повѣшеніе и который при этомъ дѣлалъ уморительно смѣшныя ужимки: жалость—жалостью, а эстетическое созерцаніе—эстетическимъ созерцаніемъ. Быть можетъ, будущій Чайковскій когда нибудь изобразитъ съ юморомъ человѣка, умирающаго на пыткѣ или оплакивающаго любимую мать. У писателя моего толка никогда не хватитъ духу обвинить такого художника въ безсердечности или цинизмѣ. Но, съ другой стороны, я нахожу, что для передачи всѣхъ этихъ изощреній этики и психологіи музыка—одно изъ самыхъ тупыхъ, неуклюжихъ и безполезныхъ орудій. По своей склонности къ ироніи, Чайковскій болѣе многихъ другихъ могъ почувствовать искушеніе соблюсти ее и здѣсь. Не знаю, было ли что нибудь подобное, но если было, то благо композитору, что онъ не поддался неумѣстному влеченію къ каррикатурѣ.

Я долженъ признаться, что любимымъ моимъ нумеромъ долго была и, можетъ быть, опять когда нибудь сдѣлается «сцена письма», т. е. большой монологъ Татьяны въ спальнѣ, часть котораго состоитъ изъ текста письма, произносимаго ею вслухъ. Будучи составлена изъ кусковъ разнородныхъ, музыка этой сцены, сверхъ того, страдаетъ нѣкоторою пестротой модуляціоннаго плана (E-моль, Des-дуръ, D-моль, C-дуръ, Des-дуръ), порокомъ обыденнымъ въ оперѣ и обыкновенно извиняемымъ «идейнымъ содержаніемъ», «драматизмомъ», «жизненною правдой» и тому подобными безсодержательными, но никому еще не надоѣвшими словами. Послѣ всего сказаннаго мною выше, мнѣ нечего распространяться о томъ, что жизненная правда вполнѣ могла быть достигнута и при болѣе простомъ планѣ модуляціи, какъ могла она быть достигнута при болѣе низкой тесситурѣ пѣнія, менѣе

густомъ и менѣе громкомъ оркестрѣ. Всѣ эти недостатки—только въ моихъ глазахъ недостатки; я знаю людей, готовыхъ не только извинить ихъ, но и прямо обидиться, когда имъ не подносятъ ни криковъ въ пѣніи, ни грохота въ оркестрѣ. Классическая умѣренность и даже нѣкоторая какъ бы сухость показались бы мнѣ умѣстнѣе, правдивѣе и даже эффектнѣе въ музыкальной передачѣ не только письма образованной дѣвицы двадцатыхъ годовъ, но и рѣчей или мыслей ея передъ письмомъ и послѣ него. Но той оперы «Онѣгинъ», которая мнѣ мерещится, когда я придираюсь къ настоящей, мнѣ не сочинить по неспособности, и между современными русскими я не знаю ни одного, который имѣлъ бы охоту или призваніе къ подобной задачѣ. Возвращаясь къ Чайковскому, я скажу, что его сцена письма, вмѣсто тонкой и изящной миніатюры въ старомодномъ вкусѣ, представляетъ пламенную картину современнаго характера; много ли, мало ли въ ней Пушкина, но мы имѣемъ въ ней одинъ изъ драгоцѣннѣйшихъ образцовъ лучшей манеры Чайковскаго, и, если можно такъ выразиться, меланхолія письма чудесно контрастируетъ съ отвагою и роскошною страстностью словесной рѣчи.

Число нумеровъ, замѣчательныхъ въ отдѣльности, не пеститъ музыки «Онѣгина» и не вызываетъ въ слушателѣ ни пресыщенія, ни утомленія. При всѣхъ неудобствахъ задачи, при всѣхъ недостаткахъ выполненія, скажу даже, при нѣкоторой фальши общаго тона и настроенія, «Онѣгинъ»—произведеніе цѣльное и живое внутреннею правдой. Музыка *невѣрна* только по отношенію къ Пушкину; она съ удивительнымъ паѳосомъ, съ постоянно выдержанною, почти ровною на всемъ протяженіи силой вдохновенія рисуетъ намъ Чайковскаго, и эта сила вдохновенія помогла ему создать цѣлое ожерелье жемчужинъ, порою нѣсколько болѣе сходныхъ по духу, нежели того требовали слова, и въ этой своей однородности звучащихъ глубокой искренностью.

7-го декабря 1890 года, послѣ перваго представленія «Пиковой дамы», друзья композитора, петербургскіе и московскіе, собрались въ ресторанѣ Контана попировать въ честь новой оперы. Присутствовали нѣкоторые изъ членовъ «молодой русской школы», въ послѣдніе годы его жизни часто съ нимъ видѣвшіеся; присутствовалъ Э. Ф. Направникъ; присутствовалъ также экстренный и почетный гость, Антонъ Григорьевичъ Рубинштейнъ, который уѣхалъ, по обыкновенію, раньше другихъ. Я говорилъ нѣсколько разъ и въ

послѣдней рѣчи провелъ параллель между Германомъ и Чайковскимъ. Бываютъ минуты, когда жизнь представляется игрою слѣпаго случая, когда человѣкъ смотритъ на удачу и неудачу, какъ земледѣлецъ на будущій урожай. Нѣчто подобное этой идеѣ, должно быть, охватило меня въ тотъ вечеръ, и я сказалъ въ такомъ родѣ, что Германъ поставилъ крупный кушъ на пиковую даму и съѣлъ грибъ, а Петръ Ильичъ на ту же даму поставилъ огромный кушъ и выигралъ. Между слушателями моими, во всякомъ случаѣ, не было ни одного, который не радовался бы выигрышу, и я, играя, въ свою очередь, навѣрняка, то есть будучи заранѣе увѣренъ въ сочувствіи слушателей, перешелъ изъ шутливаго тона въ лирическій и прославлялъ новаго болѣе счастливаго Германа и его «рутерку», какъ только могъ.

Я былъ нѣсколько разъ потомъ на представленіяхъ «Пиковой дамы» и каждый разъ испытывалъ удовольствіе чрезвычайное. Передо мною проносилось что то такое пышное, страстное, не совсѣмъ нравственное, какая то vie à grand orchestre, нѣчто фривольное и почти грандіозное, въ самомъ что ни на есть Екатерининскомъ вкусѣ. Вглядываясь ближе въ свое чувство и въ клавираусцугъ оперы, я нашелъ, что восхищаюсь, какъ самый заурядный слушатель изъ публики, приписывая музыкѣ то, что было въ либретто, Пушкину то, что было придумано Модестомъ Чайковскимъ, двумъ братьямъ Чайковскимъ и Пушкину то, что принадлежало лишь декоратору и машинисту, декоратору и машинисту такія идеи, которыя я почерпнулъ изъ чтенія поэтовъ и мемуаристовъ, поэтамъ и мемуаристамъ то, что составляло плодъ моего личнаго и, быть можетъ, временнаго настроенія. Принесши покаяніе, я готовъ идти далѣе и допустить, что самая запутанность моихъ чувствъ и мыслей свидѣтельствуетъ о новизнѣ и геніальности произведенія. Но пока я не разобрался ни въ чувствахъ, ни въ мысляхъ, я не гожусь въ критики. Вполнѣ ясно для меня только одно. Когда я нѣсколько лѣтъ назадъ передавалъ въ «Московскихъ Вѣдомостяхъ» свое впечатлѣніе отъ «Чародѣйки», я сознался въ *злорадствѣ*, сознался въ томъ, что дециметъ перваго дѣйствія нравится мнѣ не только качествомъ музыки, но и числомъ исполнителей. По теперешнему, по модному, не полагается, чтобы двое пѣли заразъ, а мы дескать люди простые, живемъ по старинѣ, у насъ заразъ поютъ десятеро. Злорадство усиливалось во мнѣ тѣмъ обстоятельствомъ, что «Чародѣйка», какъ выше было объяснено,

принадлежитъ къ самымъ передовымъ произведеніямъ Чайковскаго и, такимъ образомъ, даетъ водицу на мельницу не мнѣ, а моимъ врагамъ. Удовольствіе же, доставляемое мнѣ «Пиковой дамой», прежде всего—опять такое же злорадство, только на этотъ разъ въ размѣрахъ исполинскихъ, такъ что мнѣ становится боязно за свою литературную честность. Какъ ни сладко хулить и хвалить на зло другимъ,—если слишкомъ увлекаться девизомъ: «tu tapes sur mon bourgeois, je taperai sur le tien», то самый объектъ сужденія можетъ, пожалуй, и совсѣмъ улетучиться.

Я хотѣлъ бы когда нибудь написать отдѣльный этюдъ о «Пиковой дамѣ». Не знаю, насколько будетъ интересно читателямъ слѣдить за добросовѣстною попыткой разобраться въ томъ хаосѣ, въ которомъ я только что обличалъ самого себя; для меня же она во всякомъ случаѣ будетъ и пріятна, и полезна. Всякое недоразумѣніе, во время устраненное, можетъ сдѣлаться новымъ шагомъ на пути развитія. Здѣсь же я намѣчу лишь самыя общія черты. Въ оперѣ есть сторона «серьезная», сторона, такъ сказать, Вагнеровская; есть и другая сторона,—популярная, обще-доступная или, если хотите, консервативная. Извѣстенъ блестящій и повсемѣстный успѣхъ «Пиковой дамы»; извѣстно также, что публикѣ чрезвычайно нравится вторая, консервативная сторона и что въ большей или меньшей мѣрѣ ей импонируетъ и первая. Эта первая сторона занимаетъ сравнительно мало мѣста, къ ней прежде всего принадлежитъ лейтъ-мотивъ, сопровождающій каждое появленіе старой графини и вызывающій весьма пикантныя гармоническія комбинаціи. Ко второй сторонѣ принадлежитъ многое множество вещей: тутъ есть и лирическіе моменты драмы, изображаемые по примѣру прежнихъ оперъ большими округленными кантиленами, и обширная внѣдраматическая, бытовая сторона à la Мейерберъ, и, наконецъ, сторона пародическая, на этотъ разъ получившая самостоятельное развитіе—музыка къ происходящему на сценѣ театральному представленію. Все это, вмѣстѣ взятое, не составляетъ никакой «органически сложившейся музыкальной драмы». Отъ Ѳ. М. Толстаго до рецензента имѣющей завтра родиться крохотной русской газетки включительно, ни одинъ изъ адептовъ Сѣрова, разбавляющихъ для своихъ читателей его поученія которое уже десятилѣтіе, не имѣетъ ни права, ни повода, ни возможности признать «Пиковую даму»: всѣ они должны относиться къ ней отрицательно и стрѣлять въ нее изъ тѣхъ же батарей, изъ которыхъ Шуманъ

громилъ «Роберта» и «Гугеноты». Временный успѣхъ «Пиковой дамы» совпадаетъ съ временнымъ охлажденіемъ нашей публики къ Сѣрову, котораго Петръ Ильичъ, какъ извѣстно, очень любилъ и уважалъ, не какъ писателя, а именно какъ композитора, стало быть, какъ творца тѣхъ же «органически сложившихся музыкальныхъ драмъ». Справедливость требуетъ сказать, что пестрота сценаріума, отсутствіе стиля въ музыкѣ и дешевое популярничаніе въ «Рогнѣдѣ» гораздо очевиднѣе, нежели въ «Пиковой дамѣ». Но они очевиднѣе для музыканта. Публикѣ, даже теперешней, въ случаѣ возобновленія «Рогнѣды», легко можетъ показаться: «вотъ это, молъ, серьезная музыка, вотъ это—дѣло, а «Пиковая дама»—Богъ знаетъ что, салонная какая то вещичка». Въ умѣ зауряднаго слушателя или зрителя постоянно и необходимо царитъ тотъ хаосъ, который временно объялъ меня, когда я началъ увлекаться «Пиковой дамой», и который я старался характеризовать выше. Какъ Генрихъ Гейне, пишущій о Паганини, не знаетъ, описываетъ ли онъ его хроматическія октавы, его шевелюру или свойства его души, такъ обыкновенный слушатель, воспринимая въ себя оперную музыку, находится подъ дѣйствіемъ совокупности факторовъ; ему едва извѣстно число ихъ, относительная же сила каждаго—и подавно. Къ этому слѣдуетъ прибавить, что онъ, по крайней мѣрѣ, въ оперѣ и особенно у насъ въ Россіи, любитъ не только популярность музыки, но и такъ называемый «приподнятый тонъ» въ сюжетѣ. Если было говорено, что трагедія—юношамъ, а комедія—старикамъ, то невольно приходишь къ заключенію, что современная публика, порабощенная Рихардомъ Вагнеромъ и замѣтно охладѣвшая къ опереткѣ, а тѣмъ болѣе къ комической оперѣ тридцатыхъ и сороковыхъ годовъ, соотвѣтствуетъ какому то фазису юности въ эстетическомъ развитіи, какому то періоду увлеченія и горячей вѣры, смѣшанной съ сентиментальностью. Такіе періоды всплываютъ и тонутъ на океанѣ исторіи: къ нимъ относится сентиментальный вѣкъ отъ Ричардсона до Вертера, а также вѣкъ донъ-Кихотовъ и «Освобожденнаго Іерусалима». Я не сталъ бы говорить на эту, повидимому, отдаленную тему, еслибъ она не напрашивалась на перо именно въ Россіи и притомъ въ настоящую минуту. Я въ другомъ мѣстѣ настоящаго очерка упоминалъ о кровожадности на манеръ французскихъ романтиковъ, нерѣдко замѣчаемой въ Чайковскомъ и временно заглушаемой въ немъ противоположными стремленіями, болѣе на мой взглядъ естествен-

ными въ русскомъ художникѣ. Въ нашей публикѣ восьмидесятыхъ и, пока, девяностыхъ годовъ кровожадности столько же или еще болѣе, хотя о романтизмѣ она забыла и думать. Въ связи съ этой ея кровожадностью, составляющею послѣднюю и крайнюю ступень любви къ трагедіи и нелюбви къ комедіи, находится и сентиментальность публики, потребность въ слезахъ, нелюбовь къ смѣху или неотзывчивость на смѣшное. Позволю себѣ привести еще одну цитату. Въ одномъ изъ своихъ писемъ къ Рихарду Вагнеру, Листъ говоритъ, что «Велисарій» (одно изъ слабыхъ произведеній Доницетти) все таки сноснѣе «Каменьщика и слесаря» Обера. Какъ превосходный музыкантъ, Листъ не могъ не знать относительной цѣнности техники Обера и техники Донизетти, и если ему нравился бульварный, чтобы не сказать ярморочный, стиль творца «Фаворитки», то онъ позади этой бульварной грубости чуялъ *духъ*, соотвѣтствовавшій его идеалу. У Обера—смѣхъ или улыбка, у Донизетти—слезы, и этого было достаточно Листу, чтобы рѣшить выборъ. Тѣ же или такія же побужденія руководятъ нашей публикой, когда она бредитъ Бизе, Масканьи или «Пиковою дамой», когда абоненты блистаютъ отсутствіемъ на представленіяхъ забавнаго, роскошно инструментованнаго, изобилующаго тонкими деталями фактуры и еще драгоцѣннѣйшими жемчужинами характеристики Вердіевскаго «Фальстафа», или, наконецъ, когда тѣ же абоненты свысока третируютъ «Черное домино», какъ музыку «опереточную». Нашей публикѣ нравится соединеніе ужаснаго съ легкимъ, плачевнаго содержанія съ занимательною формой. Мы снова стали на ступень кружившихъ голову нашимъ дѣдамъ романовъ Дюма-отца, Эжена Сю, Фредерика Сулье и соотвѣтственныхъ имъ драмъ и мелодрамъ, отчасти французскаго издѣлія, отчасти на французскій манеръ. Быть можетъ, что даже и въ оттѣнкѣ ничего нѣтъ новаго, что въ публикѣ все еще царитъ во всей силѣ романтизмъ: просто подошли новые соціальные слои, и то, что одному казалось давно сданнымъ въ архивъ, для другаго представляетъ послѣднее слово просвѣщенія. Такъ въ современномъ Парижѣ, въ газеткѣ радикальнаго или соціалистическаго направленія, въ фельетонѣ преспокойно (очевидно, на законномъ основаніи) перепечатывается какой нибудь «Вѣчный жидъ», и чудеса въ рѣшетѣ, нѣкогда плѣнявшія маркизовъ и графовъ, нынѣ воспламеняютъ воображеніе честнаго блузника. Я потому и назвалъ Масканьи наряду съ Бизе и наряду съ Чайковскимъ, что «достоинство»

музыки тутъ не причемъ. Пишите хорошо, пишите плохо; будьте художникомъ, будьте ремесленникомъ, будьте любителемъ; имѣйте крупный самобытный талантъ, имѣйте счастливый даръ принаравливанія и поддѣлки: ваше имя равно прогремитъ и въ томъ, и въ другомъ случаѣ, если вы не только общедоступны, но и заплаканнымъ видомъ отдѣляетесь отъ неприличнаго веселья. Установивъ эту точку зрѣнія, я считаю излишнимъ прибавить, что популярность мелодіи у Петра Ильича въ моихъ глазахъ прямая заслуга, трагизмъ же совершенно безразличенъ: никогда не пойму, отчего трагедія возвышенна, а комедія низменна. Хотя я воздерживаюсь отъ окончательнаго и подробнаго сужденія о самой музыкѣ, я, однако, позволю себѣ замѣтить, что партитура очаровываетъ блескомъ разнообразныхъ подробностей, что стремленіе къ популярности у Чайковскаго не означаетъ и не можетъ означать пожертвованія богатствомъ гармоніи и вообще солидностью фактуры, и что нерѣдко самыя «легкія» по характеру части представляютъ наиболѣе музыкальной цѣнности. Сюда, напримѣръ, относится дуэтъ Лизы съ Полиной. Онъ написанъ, если хотите, въ подражаніе самому себѣ, въ томъ смыслѣ, что эффектъ слегка архаическаго, сентиментальнаго дуэта женскихъ голосовъ списанъ съ таковаго же въ дуэтѣ (впослѣдствіи квартетѣ) первой картины «Онѣгина»; но, независимо отъ этого грубаго, внѣшняго сходства, онъ—самостоятельное, художественное произведеніе, нѣжная и тонкая прелесть котораго была бы недоступна Чайковскому «Черевичекъ» или «Втораго смычковаго квартета», Чайковскому «Манфреда», «Мазепы» или «Чародѣйки», Чайковскому мнимаго прогресса и мнимаго національнаго стиля. Не буду разбирать ни любовныя изліянія Елецкаго или самого Германа, ни аріозо Лизы, ожидающей возлюбленнаго на Зимней канавкѣ: эти нумера даютъ намъ лишь знакомаго намъ Петра Ильича прежнихъ оперъ, столь же милаго, столь же субъективнаго, столь же равнодушнаго къ ситуаціи и минутѣ; но лучше укажу на сильный настроеніемъ, мрачный по тону романсъ Полины на «Resignation» Шиллера (въ стилѣ, какъ мнѣ кажется, ново-французскомъ, приблизительно Бизе) и на антиподъ этого настроенія—на сцену въ игорномъ домѣ, гдѣ композиторъ могъ показать себя съ Мейерберовской стороны, рисовать раздольное, ухарское и не безгрѣшное существованіе. «Пиковая дама», какъ весь почти Чайковскій послѣдняго періода, представляетъ неослабный интересъ виртуозной инструментовки, соединяющей массивность

съ прозрачностью, поразительную эффектность и новшество съ безукоризненнымъ благозвучіемъ, инструментовки, основанной не на безсодержательныхъ побрякушкахъ, не на игрѣ небывалыми звучностями или небывалыми способами извлекать ноты, а на самомъ музыкальномъ содержаніи, на эстетическомъ характерѣ инструмента, сочетанія, группы и хора инструментовъ.

«Іоланта» со «Щелкунчикомъ», опера съ балетомъ, были, какъ извѣстно, задуманы и написаны съ тѣмъ, чтобы составить смѣшанный спектакль для одного и того же вечера. По сюжету между ними нѣтъ никакой связи. По духу поэтическихъ произведеній, послужившихъ имъ канвою, между ними развѣ то отдаленное и сомнительное родство, что «Щелкунчикъ» Гофмана—дѣтская сказка, драма же Герца по своей безхитростной фабулѣ и цѣломудрію вполнѣ пригодна для дѣтскаго чтенія, то есть не содержитъ ничего *запретнаго*. Отсутствіе запретнаго—качество отрицательное, и, насколько я понимаю идейное содержаніе «Дочери короля Рене», она, напротивъ, кажется мнѣ очень далекою отъ дѣтскаго кругозора. Но двѣ различныя по существу драматическія задачи сблизились музыкально въ умѣ композитора вслѣдствіе того обстоятельства, что онъ желалъ услышать ихъ исполненными въ послѣдовательномъ порядкѣ, въ три или четыре часа, и что, такимъ образомъ, онъ въ творческомъ процессѣ съ самаго начала представлялъ себѣ нѣкоторое единство впечатлѣнія, а потомъ уже въ нѣкоторыхъ чертахъ прямо добивался такого единства. Единство, между прочимъ, бываетъ основано на контрастѣ. Игривый, веселый, прихотливый, мѣстами слегка каррикатурный, въ средней своей части фантастическій «Щелкунчикъ» долженъ былъ составить яркую противоположность съ кроткою, свѣтлою, трогательною, любвеобильною «Іолантой», шумное веселье дѣтской гурьбы съ тихимъ счастьемъ уединенія и удаленія отъ свѣта. Композиторъ хотѣлъ контраста даже въ такихъ частностяхъ, какъ инструментовка интродукціи «Іоланты» съ таковою же «Щелкунчика». Одна безъ смычковыхъ инструментовъ, другая—на однихъ смычковыхъ безъ духовыхъ. Идея такихъ спектаклей, какъ извѣстно, получила развитіе и вліяніе въ парижской Большой Оперѣ, гдѣ небольшія по объему оперы служатъ какъ бы прологомъ къ балетамъ, также не слишкомъ длиннымъ, причемъ, однако же, общее число дѣйствій и длина по числу минутъ весьма превышаютъ соединенныхъ «Іоланту» и «Щелкунчика». Независимо отъ вопроса о длительности, въ музыкѣ весьма важнаго (какъ вопросъ о пространствѣ въ архи-

тектурѣ), слѣдуетъ замѣтить, что у насъ подобное сочетаніе съ балетомъ менѣе понятно, и обыкновенному посѣтителю кажется менѣе разумнымъ, нежели парижскому, гдѣ балетъ есть принадлежность оперы, гдѣ danseur de l'Opera, танцовщикъ Оперы, значитъ «танцовщикъ Большаго театра», то есть соотвѣтствуетъ нашему «балетный артистъ Императорскихъ театровъ». Это происходитъ отъ того громаднаго значенія, которое хореграфическая часть, начиная отъ Камбера и Люлли, всегда имѣла въ спектакляхъ «оперныхъ»: значеніе это могло временно измѣниться, но традиція его оставалась, и одно изъ послѣдствій—сочиненіе въ наши дни музыки къ балетамъ первоклассными мастерами, какъ Лало, Делибъ и другіе. То пренебреженіе, въ которомъ балетъ у русскихъ композиторовъ, тотъ предразсудокъ публики противъ балета, который, хотя и уменьшился немного за послѣднее время, но все еще ощутителенъ, не позволяетъ и долго, быть можетъ, не позволитъ намъ свыкнуться съ мыслью, что драма музыкальная и драма хореграфическая могутъ быть равноправными, а скорѣе держатъ насъ на пошлой точкѣ зрѣнія Рихарда Вагнера, согласно которому, балетъ, не имѣя словеснаго текста, становится «самымъ подчиненнымъ, искалѣченнымъ, изувѣченнымъ созданіемъ», дерзающимъ покушаться только на такіе сюжеты, которые «не имѣютъ никакой связи съ человѣческимъ разумомъ», и «въ тщетномъ желаніи неестественной самостоятельности» принужденнымъ кидаться «отъ проституціи къ смѣшному (ridicule), отъ смѣшнаго къ проституціи» («Oper und Drama», Gesammelte Schriften, изд. 1872 года, томъ III, стр. 97—98). Безпристрастіе требуетъ прибавить, что въ Парижѣ крайность противоположная, и на моихъ глазахъ въ началѣ восьмидесятыхъ годовъ три акта «Фрейшютца» составляли не болѣе, какъ «lever de rideau», къ концу котораго «лучшая» часть публики начинала съѣзжаться, чтобы смотрѣть «Сильвію» или «Коппелію».

Мнѣ очень хотѣлось бы соблюденія первоначальной мысли композитора. Пока нѣтъ практическихъ соображеній, ради которыхъ отдѣленіе оперы отъ балета становится необходимымъ, ихъ слѣдуетъ давать вмѣстѣ. Петръ Ильичъ, столь часто ошибавшійся въ вопросахъ реальныхъ, въ разсчетѣ эффекта, здѣсь оказался опытнымъ и ловкимъ сценическимъ художникомъ, и его балетъ въ хвостѣ другихъ балетовъ или отрывковъ не производитъ того поэтическаго и отраднаго впечатлѣнія, которое ему присуще на его законномъ мѣстѣ.

Насколько мнѣ было трудно говорить о «Пиковой дамѣ», настолько мнѣ ясна моя задача въ «Іолантѣ». Я слышалъ ее нѣсколько разъ (къ сожалѣнію, на спектакляхъ только, а не на репетиціяхъ, всегда болѣе просторныхъ и поучительныхъ, чѣмъ спектакли). Я полюбилъ ее сразу, и затѣмъ очарованіе росло и росло. Какъ я говорилъ въ началѣ статьи, опера эта составляетъ новое воплощеніе того идеала «смирнаго» типа, который мы видимъ и въ самой знаменитой изъ оперъ Чайковскаго, и въ самомъ раннемъ, юношескомъ его опытѣ, столь напрасно огорчившемъ его неуспѣхомъ. Вмѣстѣ съ «Пиковой дамой» «Іоланта» свободна отъ боярскаго кафтана и отъ трепака; послѣ «Орлеанской дѣвы» она—первая опера, въ которой главный, пока, изъ наслѣдниковъ Глинки снова избралъ иностранный сюжетъ. Духъ кротости и доброты разлитъ надо всѣмъ: скорбь, смягченная терпѣніемъ, радость, умѣряемая страхомъ Божіимъ, какая то тихая дремота блаженства, нѣчто дѣтское, я чуть было не сказалъ немудреное, улыбается намъ на каждой страницѣ. Едва ли я буду далекъ отъ истины, если скажу, что изъ всѣхъ произведеній Чайковскаго «Іоланта» самое близкое къ духу и техникѣ Гуно. Въ то же время въ ней есть нѣчто Рубинштейновское: не одна лишь мелодія—«Чудный первенецъ творенья», отчасти похожая на «Отворите мнѣ темницу», но и общій складъ, общая простота или «классицизмъ» музыки напоминаютъ своеобразнаго представителя такъ называемой «ремесленной рутины» въ Россіи. Это тѣмъ болѣе естественно, что Рубинштейнъ, по крайней мѣрѣ, полосами самъ приближается къ Гуно, и поэтому сходство съ однимъ вовсе не исключаетъ сходства съ другимъ. Такъ же, какъ у Гуно, популярность мелодическаго содержанія соединена съ контрапунктическимъ щегольствомъ, и музыка, будучи очень простою, въ то же время не лишена учености. Присутствіе въ числѣ лицъ арабскаго медика даетъ поводъ и къ восточному, мѣстному колориту, воспроизведенному опять умѣренно и въ предѣлахъ доступности. Умѣніе передавать тонъ разговорный, въ намекахъ обнаруживающійся въ «Опричникѣ», въ гораздо сильнѣйшей степени—въ «Онѣгинѣ», нашло въ «Іолантѣ» особенно обширную арену, на которой могло выказаться: либретто, между прочимъ, отличается тѣмъ, что въ немъ ничего не происходитъ [1]). Это опера изъ однихъ разговоровъ. Вотъ почему тонъ непри-

[1]) Какъ все на свѣтѣ, такъ и понятіе «происшествія» въ сценическомъ смыслѣ—относительно. Если сравнить «Іоланту» съ «Il faut qu'une Porte soit ouverte ou fermée»

нужденной бесѣды—самый подходящій, если не на всемъ протяженіи партитуры, то во многихъ и существенныхъ ея частяхъ. Этотъ тонъ выдержанъ съ талантомъ, какого часто недоставало раннему Чайковскому, болѣе, если хотите, «интересному», болѣе «передовому» или, говоря языкомъ г. Кюи, болѣе богатому «музыкой». Тѣ, которые равно признаютъ «музыкой» и Мусоргскаго, и Шумана, и «Псковитянку» г. Римскаго-Корсакова, и «Te Deum» Берліоза, Листовскаго «Христа», тѣ, которые считаютъ послѣднюю манеру Чайковскаго отступничествомъ, отреченіемъ отъ лучшихъ своихъ идеаловъ, — тѣ, конечно, брезгаютъ популярнымъ тономъ «Іоланты»: можно-де писать и на французскій ладъ, но à la Оберъ, а не à la Гуно. Съ культомъ Обера и я согласенъ и, кажется, люблю «Бронзоваго коня», «Посланницу» и «Баядерку» болѣе даже, чѣмъ современные нѣмцы, не говоря уже о современныхъ французахъ. Но я не вижу причины вмѣнять Петру Ильичу его принадлежность къ другому культу или, точнѣе, закрывать глаза на громадное значеніе, присущее Гуно вообще, а слѣдовательно и для Россіи. Безъ подражанія ему все равно не обойдутся у насъ слабые, безъ изученія его—даже и сильные; уродливыя крайности, эти послѣднія слова современной культуры, нынѣ вызывающія повсюду фуроръ, идутъ по прямой линіи отъ благообразнаго, добропорядочнаго и щеголеватаго творца оперы «Фаустъ». Успѣхъ «Сельской чести», опьяненіе «Паяцами» не были бы возможны безъ общаго увлеченія Бизе, а Бизе—одно изъ послѣдствій Гуно. Мы не можемъ закрывать глаза на тотъ фактъ, что творецъ столькихъ инструментальныхъ сочиненій, которыя одни безъ всякихъ романсовъ или хоровъ, безъ музыки къ драмамъ, безъ балетовъ и безъ оперъ обезпечили бы ему мѣсто въ храмѣ славы, подъ конецъ своей жизни поддался обаянію предшественника, натура котораго, несомнѣнно, имѣла нѣчто «мѣщанское» въ дурномъ смыслѣ слова, но живучая сила котораго въ теченіе тридцати лѣтъ одолѣла столько временныхъ увлеченій, столько сопротивленія, столько пренебреженія. Когда въ Москвѣ, среди многочисленнаго общества, послѣ перваго представленія «Вакулы кузнеца» во второй редакціи, то есть «Черевичекъ», одинъ изъ главныхъ исполни-

Альфреда де-Мюссе, съ «Cosi fan tutte» Лоренцо да-Понте и Моцарта, съ первымъ и третьимъ дѣйствіями «Тристана и Изольды» или съ «Нюренбергскими пѣвцами» Рихарда Вагнера, послѣдняя опера Чайковскаго — оживленное зрѣлище, дѣйствіе съ завязкой и развязкой.

телей обратился къ Петру Ильичу, прославляя его какъ русскаго Гуно, въ присутствовавшихъ послышалось «о-о», послышался протестъ, вѣроятно, Сѣровизма или Балакиревизма. А композиторъ «Черевичекъ» отвѣчалъ: «Такъ, такъ: русскій Гуно; я совершенно доволенъ».

Я позволилъ себѣ дважды разсмотрѣть музыкальныя драмы Петра Ильича, сначала подробнѣе, съ точки зрѣнія общей, потомъ короче, какъ произведенія музыкальныя. При этомъ я каждый разъ держался того порядка, который, при избранной мною точкѣ зрѣнія, казался мнѣ удобнѣе. Ни здѣсь, ни тамъ я не придерживался хронологіи. Переходя къ балетамъ, я принужденъ сознаться, что безъ мѣры расписался и далеко вышелъ за предѣлы тѣхъ рамокъ, которыя первоначально мнѣ были предоставлены любезностью редактора. Балеты я разсмотрю въ одной серіи, не отдѣляя въ нихъ стороны общей (или хореграфической) отъ музыкальной, тѣмъ болѣе, что я въ дѣлѣ хореграфіи еще болѣе дилетантъ, чѣмъ нѣкоторые пишущіе о немъ дилетанты. Будучи ультра-дилетантомъ, я, какъ водится въ подобныхъ случаяхъ, хватаюсь за спасательный снарядъ теоріи и по мѣрѣ силъ стараюсь замѣнить такъ называемымъ «широкимъ и трезвымъ взглядомъ» то прямое, ремесленное знакомство съ основаніями искусства, котораго совсѣмъ не чужды многіе серьезные музыканты, но пріобрѣсти которое я не съумѣлъ, по недостатку ли энергіи, по особенностямъ ли нашего музыкальнаго образованія.

Помню, что когда въ 1869 году, черезъ нѣсколько дней послѣ статьи моей—«Казенный театръ» въ «Современной Лѣтописи», мнѣ довелось имѣть небольшую бесѣду съ М. Н. Катковымъ, онъ, послѣ нѣсколькихъ общихъ замѣчаній, сказалъ мнѣ: «Только въ одномъ я съ вами не согласенъ. Вы напрасно такъ идеализируете балетъ. Балетъ существуетъ для возбужденія потухшихъ страстей у старцевъ». Кто не видалъ разсѣяннаго и соннаго вида, съ которымъ Катковъ процѣживалъ свои немногія и вѣскія слова, тотъ едва ли пойметъ ироническую объективность приговора, въ которомъ онъ отводитъ цѣлому роду искусства такое скромное мѣсто.

Если моя статья въ своей хореграфической части не совсѣмъ понравилась знаменитому публицисту, то виновато главнымъ образомъ вліяніе Чайковскаго. Не скажу, чтобъ онъ когда нибудь былъ записнымъ балетоманомъ. Я даже не слыхалъ отъ него спеціальныхъ терминовъ, вродѣ «эле-

вація», «баллонъ» и т. под. Положимъ, самыя слова я отъ него же и узналъ, но упомянулъ онъ о нихъ лишь съ тѣмъ, чтобы сознаться въ своемъ незнаніи высшихъ тонкостей. Впрочемъ, онъ мнѣ разъ объяснилъ, что Савренская (или можетъ быть Лумбергъ или Фабръ) дѣлала pas de cheval. Не умѣю сказать, какъ далеко простиралось его знаніе механизма ногъ; въ эстетическомъ же отношеніи онъ держался взгляда какъ разъ противоположнаго Катковскому. Если бы совсѣмъ не существовало тѣхъ старцевъ, во имя которыхъ Катковъ соглашался сохранить или терпѣть балетъ, значеніе хореграфіи для будущаго композитора «Спящей красавицы» не измѣнилось бы ни на одну іоту. Не дошедши еще до сознанія въ себѣ стремленія къ оперѣ изъ вседневнаго, почти современнаго быта, онъ, тѣмъ не менѣе, инстинктивно искалъ ея, а, какъ необходимое дополненіе, какъ царство грезы, прихоти и чудесъ, ему представлялась музыкальная драма фантастическая. Въ этомъ мірѣ, слишкомъ свободномъ для господства опредѣленнаго понятія, не было мѣста ни слову, ни пѣнію. Это была чистая сказка, выраженная пантомимой, пляской, пластическими группами, въ связи со всѣми чарами декорацій и машинъ, сопровожденная музыкой. Музыка, вдохновленная сюжетомъ, въ свою очередь, должна была вдохновлять балетмейстера, декоратора и машиниста.

Мечталъ онъ о такой фантастической музыкальной драмѣ, вѣроятно, только въ общихъ чертахъ, платонически, не думая о себѣ; помнится, что я его увѣрялъ (еще будучи въ консерваторіи или вскорѣ послѣ), что онъ именно къ балетной музыкѣ, къ музыкѣ *серьезной* на воздушный, легкій сюжетъ, особенно одаренъ и что онъ къ моимъ комплиментамъ отнесся холодно. Но взглядъ на балетъ, какъ на отдѣльный родъ искусства, равноправный съ другими, у него былъ вполнѣ опредѣленный, даже въ первый годъ нашего знакомства. И когда я разъ попробовалъ сказать ему, что, однако же, строгіе пуристы негодуютъ на балетъ, какъ на зрѣлище соблазнительное и сладострастное, онъ посмотрѣлъ на меня чуть не съ удивленіемъ: «Балетъ—самое невинное, самое нравственное изъ всѣхъ искусствъ. Отчего же всегда возятъ въ него дѣтей?»

Къ величайшей моей радости онъ, послѣ четырехъ оперъ, принялся за сочиненіе балета. Если воображенію его во время сочиненія представлялась сказочная роскошь и великолѣпіе, то онъ долженъ былъ испытать горькое разочарованіе, когда онъ увидѣлъ дѣтище балетмейстера въ сце-

нической постановкѣ. Могу сказать, что болѣе скуднаго балета я никогда не видалъ. Костюмы, декораціи и машины ни однимъ эффектомъ, ни одной чертой не скрадывали безсодержательности танцевъ. Ни одинъ балетоманъ не почерпнулъ для себя и пяти минутъ удовольствія. Тѣмъ великолѣпнѣе была пожива для меломана. Съ первыхъ тактовъ интродукціи почувствовалась рука настоящаго мастера; черезъ нѣсколько страницъ мы уже знаемъ, что мастеръ этотъ въ хорошемъ настроеніи, что онъ вполнѣ въ ударѣ. Было бы смѣшно сказать, что онъ вполнѣ на высотѣ своей задачи: въ «Лебединомъ озерѣ» задачи никакой нѣтъ, есть только извѣстное число минутъ для музыки. Быть можетъ, именно убожество сюжета вдохновительнымъ образомъ подѣйствовало на композитора. Я хочу сказать, что оно ставитъ его въ безвыходное положеніе, и что именно въ безвыходныхъ положеніяхъ у человѣка вдругъ является находчивость и смѣлость, которыхъ онъ не обнаружилъ бы при обстоятельствахъ болѣе выгодныхъ. Фетисъ-отецъ, восхищаясь «Плоэрмельскимъ праздникомъ» Мейербера, съ особеннымъ удареніемъ говоритъ о томъ, что вся красота знаменитой оперы дѣло музыканта, что сюжетъ отъ себя не прибавляетъ къ ней ничего. Совершенно тоже можетъ быть сказано и о «Лебединомъ озерѣ». Неотразимая прелесть балета—дѣло музыканта и больше никого. Музыка «Лебединаго озера» не написана въ послѣдней манерѣ Чайковскаго (которую я считаю высшею), но какъ бы даетъ ее предчувствовать. Какъ Вагнеризмъ, Сѣровизмъ и Балакиревизмъ стѣсняютъ творчество нашего композитора и влекутъ его на чуждые ему и опасные пути, такъ необходимость писать въ легкомъ французскомъ или Глинкинскомъ стилѣ, наоборотъ, оживляетъ и бодритъ его; богатство мелодіи, никогда вполнѣ его не покидающее, именно въ «Лебединомъ озерѣ» выступаетъ съ такимъ блескомъ, какого незамѣтно во многихъ, болѣе прославленныхъ его произведеніяхъ. Въ энергической интродукціи къ первому дѣйствію и въ сродной съ нею интродукціи къ третьему дѣйствію мы какъ бы предвкушаемъ пышную роскошь «Спящей красавицы»; глубокая меланхолія G-мольнаго Andante sostenuto (Pas de trois перваго дѣйствія, ритмъ вродѣ сарабанды), широкое плавное пѣніе C-дурнаго эпизода въ сценѣ передъ приходомъ принцессы-матери (тамъ же), страстное упорство [1]) оригинальнаго E-дуръ

[1]) Кстати объ упорствѣ. Оно теперь, съ легкой руки Рихарда Вагнера, въ большой модѣ. Упрямое повтореніе одной и той же фигуры, переставливаемой по ступенямъ

въ $^{3}/_{4}$ (тамъ же), стройная грація и изящество другаго Е-дуръ (Moderato assai, $^{6}/_{8}$, въ танцахъ лебедей, во второмъ дѣйствіи)—все это настоящія жемчужины мелодическаго творчества, интересныя вдвойнѣ, когда подумаешь, что въ тогдашнее время, почти наряду съ этимъ непрерывающимся потокомъ вдохновенія, Чайковскій пробовалъ свои силы въ мудреныхъ и неестественныхъ комбинаціяхъ и высиживалъ цѣлыя страницы самоновѣйшаго прогресса, считая себя призваннымъ стать въ число его вожаковъ. Какъ впослѣдствіи въ «Спящей красавицѣ» и въ «Щелкунчикѣ», такъ и въ этомъ первомъ балетѣ, композиторъ обнаружилъ и особенную любовь, и особенный талантъ къ ритму *вальса.* Музыкальныхъ нумеровъ вальсообразныхъ въ «Лебединомъ озерѣ» чрезвычайно много, что въ хореграфическомъ отношеніи безразлично, но въ музыкальномъ имѣетъ послѣдствіемъ нѣкоторое однообразіе. Съ другой стороны, почти всѣ эти вальсы прелестны по мелодіи, благородны и порою пикантны по гармонизаціи, часто представляютъ также и контрапунктическій интересъ. Замѣчу при этомъ, что мелодіи вальсовъ, какъ въ «Лебединомъ озерѣ», такъ и въ позднѣйшихъ балетахъ, совершенно свободны отъ подражанія Шопену, не выказываютъ его утонченнаго, прихотливаго, растрепаннаго, почти болѣзненнаго изящества, что онѣ гораздо ближе къ итальянскому стилю и тѣмъ самымъ—къ Іоганну Штраусу младшему, съ которымъ раздѣляютъ здоровую крѣпость гармоніи, неистощимую веселость, жизнерадостность и чувственный задоръ. Я неоднократно говорилъ, что мнѣ милѣе всего не мрачный, не унылый, а свѣтлый, бодрый и могучій Чайковскій, и заключу свои краткія замѣчанія о музыкѣ «Лебединаго озера» указаніемъ на страницу, характерную именно для этого его момента и потому интересную, какъ образецъ такой его манеры, которая, или слишкомъ мало извѣстна, или слиш-

---

вверхъ или внизъ и даже просто повторяемой безъ всякой перестановки и безъ всякаго измѣненія, –одинъ изъ любимыхъ, изъ эффектнѣйшихъ пріемовъ творца «Тангейзера» «Тристана» и «Нибелунговъ». Въ «Тристанѣ», какъ извѣстно, упрямство почти каррикатурное. Замѣчательно, что Петръ Ильичъ въ молодости, почти не зная Вагнера, обнаруживалъ сходныя съ нимъ поползновенія (напримѣръ, въ финалѣ перваго смычковаго квартета), подъ вліяніемъ, какъ я полагаю, седьмой симфоніи Бетховена. Года за два до смерти онъ, слушая вмѣстѣ со мною анданте G-дурнаго квинтета Франца Шуберта, восторгался патетическимъ и однообразнымъ *уклоненіемъ отъ заключенія* (посредствомъ прерванной каденціи), которое такъ бросается въ глаза и на которое онъ обращалъ вниманіе также много лѣтъ раньше, играя переложеніе квинтета со мною въ четыре руки.

комъ мало цѣнится: на величественную интродукцію къ первому дѣйствію (аллегро, D-дуръ, 4/4), въ которой красивая энергія главной партіи, къ сожалѣнію, испорчена кислосладкимъ и жеманнымъ тономъ такъ называемаго *тріо* (H-моль). Тріо это также даетъ намъ образецъ одной изъ манеръ Петра Ильича, но на этотъ разъ такой манеры, которой у него слишкомъ много и которая на мой взглядъ далеко не изъ лучшихъ. Въ числѣ же нумеровъ, мною неуказанныхъ и на мой взглядъ второстепенныхъ, все еще находятся черты и обороты, рисующіе намъ столь любимый стиль, столь дорогое намъ содержаніе Чайковскаго, а во всей остальной массѣ, не запечатлѣнной никакимъ индивидуальнымъ творчествомъ, но написанной ловко, чисто, элегантно и солидно, дышется пріятно слушателю, привыкшему избѣгать балета за казенность, неряшество и плоскость его музыки (мы находимся въ Москвѣ, въ серединѣ семидесятыхъ годовъ, и балеты Делиба и другихъ къ намъ еще не проникли, классическая балетная музыка намъ неизвѣстна, Глинку мы привыкли считать «оперною», а не «балетною» музыкой, и наша традиція—отождествлять балетъ съ музыкальнымъ балаганомъ). На низшемъ своемъ уровнѣ Чайковскій все еще головою выше самаго почтеннаго ремесленника.

Прошло тринадцать лѣтъ. Талантъ его разростался въ ширину и въ глубину. Не пропорціонально, а гораздо быстрѣе разросталась и слава его, также въ ширину и въ глубину, болѣе и болѣе захватывая западъ Европы, у насъ же опускаясь ниже и ниже—изъ тонкаго слоя знатоковъ въ слои дилетантскіе, полу-музыкальные. За это время появились на свѣтъ четвертая и пятая симфоніи, всѣ три сюиты, симфоническія поэмы «Манфредъ» и «Гамлетъ», концертъ для скрипки, второй фортепіанный концертъ, для фортепіано же съ оркестромъ G-дурная фантазія, тріо «Памяти великаго артиста», не говоря о романсахъ, хорахъ, не говоря о духовной музыкѣ и разнаго рода случайныхъ работахъ. Изъ оперъ за это время прошли «Онѣгинъ», «Орлеанская дѣва», «Мазепа», передѣланныя изъ «Кузнеца Вакулы» «Черевички» и «Чародѣйка». Могучее развитіе его таланта не было однимъ лишь количественнымъ приращеніемъ. Гораздо важнѣе, гораздо чреватѣе послѣдствіями было то медленное перерожденіе, которое совершалось внутри человѣка, и къ концу восьмидесятыхъ годовъ дало намъ Петра Ильича съ манерой во многомъ прежнею, съ техникой знакомою, хотя болѣе закаленною и увѣренною, со многими изъ былыхъ увлеченій и

«коньковъ», но съ новымъ духомъ, новымъ направленіемъ. Въ этотъ счастливѣйшій и богатѣйшій періодъ его творчества судьба послала ему либретто, словно по мѣркѣ для него сшитое испоконъ вѣка, словно предназначенное для его музыки въ тотъ мигъ, когда она почувствуетъ свои крылья, когда Чайковскій вполнѣ станетъ самимъ собою. 7-го января 1890 года была дана «Спящая красавица».

Какъ разъ выборъ сюжета не понравился многимъ. Объяснять придирку профессіональною завистью или промышленнымъ соревнованіемъ—такой дешевый пріемъ, что я въ данномъ случаѣ предпочитаю умолчать объ этой сторонѣ дѣла: можетъ быть, она и дѣйствительно была одной изъ причинъ, но никакъ не единственною. Критика морщилась главнымъ образомъ на то, что канвою для новаго сюжета послужила «дѣтская сказка». Конечно, можно было бы только улыбнуться надъ той бездной отечественнаго невѣжества, которое открывается этими двумя, повидимому, незначащими словами. Скажу, тѣмъ не менѣе, что я въ ту зиму огорчился необыкновенно и рѣшилъ написать *два* фельетона въ «Московскихъ Вѣдомостяхъ», одинъ—въ защиту сюжета, другой—о музыкѣ собственно. Фельетонъ въ защиту сюжета я написалъ; фельетонъ о музыкѣ собственно такъ и остался во мнѣ. Не разсчитывая встрѣтить въ читателѣ «Ежегодника» особеннаго отвращенія къ «Спящей красавицѣ», а стало быть, и къ ея сюжету, я, тѣмъ не менѣе, возвращусь и теперь къ этому предмету и брошу общій взглядъ на отношеніе сказки Перро къ хореграфіи и къ таланту Чайковскаго.

«На что намъ дѣтскую сказку? Неужели для балета не смогли выдумать ничего умнѣе?». Такъ спрашиваютъ люди, имѣющіе въ виду *свой* балетъ, *свой* идеалъ драматической правды въ пантомимѣ. Помня, что это происходило въ 1890 году, я безъ особенной смѣлости могу утверждать, что идеалъ этотъ—Цукки. Смѣлая и очаровательная итальянка вскружила намъ всѣмъ головы именно во второй половинѣ восьмидесятыхъ годовъ. Она танцовала не такъ, какъ всѣ, безъ улыбки, а играла уже окончательно по своему. И сюжеты она выбирала такіе, въ которыхъ оригинальность ея могла показаться во всемъ своемъ блескѣ. Какъ мы тридцать лѣтъ тому назадъ на трезвой правдѣ, такъ современная Италія помѣшана на веризмѣ; Цукки—веризмъ, переведенный на языкъ балета. Въ этомъ ея сила; въ этомъ, быть можетъ, и ея слабость. Чайковскій недолюбливалъ Цукки главнымъ

образомъ потому, что ея реализмъ шелъ въ разрѣзъ съ описаннымъ выше отношеніемъ его къ хореграфическому искусству, ко всѣмъ его балетнымъ симпатіямъ и традиціямъ. Другими словами, его идеалъ былъ классическій; онъ оставался, или хотѣлъ оставаться, балетнымъ классикомъ даже и въ настоящее время, несмотря на то, что ему пришлось писать музыку на балетъ-феерію, а не на классическую вереницу мудреныхъ соло. Слабость Цукки, охотно допускаемая мною, заключается въ томъ, что балетное искусство современнаго направленія стремится къ опредѣленности словесной рѣчи. Явленіе это параллельно тому, которое мы наблюдаемъ въ современной инструментальной музыкѣ. Музыка, переставшая быть «безсодержательной игрой звуковъ», музыка-поэзія, представляетъ аналогію съ балетомъ-поэзіей. Петръ Ильичъ былъ не прочь отъ музыки-поэзіи, увлекался ею полосами и въ молодости, и въ средній періодъ, и подъ конецъ своей дѣятельности; балетнаго же реализма онъ прямо терпѣть не могъ.

Въ противоположность оперѣ, имѣющей изобразить современный, будничный, мѣщанскій быть, балетъ призванъ уносить насъ въ царство небывалаго и невозможнаго, непостижимаго и невыразимаго. Непостижимое и невозможное, въ первобытномъ своемъ творческомъ выраженіи, есть миѳъ. Прежде первой своей попытки философствовать, прежде первыхъ созданій искусства и на ряду съ первыми, дѣтскими его зачатками, человѣкъ наталкивается на миѳъ или, говоря популярно, *изобрѣтаетъ* его. Рихардъ Вагнеръ какъ то выразился, что миѳъ—единственная правда, сказанная человѣкомъ. Едва ли онъ хотѣлъ, чтобъ его поняли буквально, но въ искусствѣ миѳъ дѣйствительно занимаетъ высокое положеніе. Онъ святъ въ силу не одной только давности суевѣрнаго поклоненія, но также и глубокой идеи, въ него вложенной. Народный эпосъ всѣхъ временъ основанъ на миѳѣ. На миѳѣ же основаны Эсхилъ и Софоклъ; отдаленные отзвуки миѳа плѣняютъ насъ въ Аріостѣ, Шекспирѣ, въ Гетѣ, Байронѣ и Пушкинѣ. Сказка—тоже ничто иное, какъ отдаленный отзвукъ миѳа; въ своей прозаической формѣ она можетъ задѣвать область юмора, ироніи, принимать оболочку простонародную или литературную; зерномъ ея остается миѳъ. Обижаться на то, что въ 1890 году въ петербургскій балетъ якобы ворвался миѳъ, значитъ просто не знать, что онъ и въ немъ, и въ значительной части оперы, драмы, комедіи и фарса присутствовалъ постоянно, съ самаго основанія театра въ нашей столицѣ.

Другой упрекъ—что миѳъ былъ взятъ во французской редакціи, что программа заимствована изъ сказки Перро. На отраженіе этого упрека, мнѣ кажется, достаточно нѣсколькихъ словъ. Была взята французская редакція, потому что на этотъ разъ хотѣли составить французскій балетъ. Французскій костюмъ было нѣчто данное, какъ тема для варіацій. Балетмейстеръ былъ французъ и Перро былъ ему доступнѣе братьевъ Гриммовъ. Впрочемъ, я вполнѣ готовъ раздѣлить платоническое желаніе, чтобы балетъ, въ которомъ танцуютъ почти исключительно русскіе люди, со временемъ принялъ національное направленіе, питался и вдохновлялся русскимъ народнымъ эпосомъ или русскою художественною поэзіей. И если мнѣ отвѣтятъ, что ни въ эпосѣ, ни въ современной поэзіи нельзя найти особенно благодарныхъ сюжетовъ, или что русская природа и русскій костюмъ для балета слишкомъ сѣры и бѣдны, я отвѣчу: истинный талантъ именно и обнаруживается побѣдою надъ тугимъ и неподатливымъ матеріаломъ. Но все это—гаданіе о будущемъ. Въ настоящемъ же мы имѣемъ прелестную канву для ряда волшебныхъ картинъ, представляющихъ воображенію декоратора и машиниста великолѣпнѣйшія задачи и не препятствующихъ балетмейстеру исполнять также и свою, т. е. ставить прекрасные танцы. Совершенно вѣрно, что драматическое дѣйствіе въ «Спящей красавицѣ» медленно и элементарно-просто. Но вѣдь то же самое и въ «Одиссеѣ», и въ «Прометеѣ» Эсхила, и въ «Гризельдѣ» Бокаччіо, и въ Вагнеровскомъ «Парсивалѣ». На то сказка миѳъ, чтобы событія въ ней текли спокойнымъ и невозмутимымъ теченіемъ.

Я такъ искренно восхищаюсь обиліемъ дѣйствія въ нѣкоторыхъ операхъ да-Понте и въ большинствѣ оперъ Скриба, что мое пристрастіе къ программѣ «Спящей красавицы» не будетъ сочтено за тенденціозное увлеченіе Рихардомъ Вагнеромъ или за тенденціозное же презрѣніе къ «мишурной эффектности большой исторической оперы на парижскій манеръ». Оперы Вагнера, какъ либретто, очень скучны (особенно послѣднія); оперы Скриба (не всѣ, конечно, но весьма многія) занимательны и для композитора благодарны. Я только желаю мотивировать выборъ сюжета и оправдать обработку этого сюжета балетмейстеромъ, въ виду того, что Чайковскій, повторяю, въ томъ и другомъ нашелъ неожиданный и превосходный случай возвратиться къ самому себѣ.

Было сказано по поводу «Донъ-Жуана» Байрона, что человѣкъ сред-

нихъ лѣтъ беретъ вещи, какъ онѣ есть, и смотритъ на міръ веселыми глазами, тогда какъ юноша поражается несогласіемъ идеала съ дѣйствительностью, обливается слезами или громитъ проклятіемъ. Нѣчто подобное можно сказать о Чайковскомъ. Конечно, «Спящая красавица» не есть его «Донъ Жуанъ». Но ее позволительно разсматривать какъ часть большаго цѣлаго, какъ первое звено въ цѣпи твореній, цѣпи, прерванной нежданною катастрофой, и потому сохранившейся для насъ только въ видѣ обрывка. Вмѣстѣ съ «Іолантой» и со «Щелкунчикомъ» «Спящая красавица» составляетъ какъ бы новую ступень или новый фазисъ развитія художника. Затихли волны міровой скорби; періодъ неистоваго романтизма смѣнился просвѣтленнымъ и бодрымъ реализмомъ. Я не рѣшусь поставить девизомъ надъ этимъ послѣднимъ фазисомъ Чайковскаго: «блаженъ, кто улыбается», но только потому не рѣшусь, что цѣпь такъ рано оборвалась и что настоящій смыслъ поворота, что настоящее заключеніе дѣятельности осталось за судьбой. Въ томъ неполномъ видѣ, какъ представляется намъ теперь его поприще, отдѣльный моментъ получаетъ случайное, иногда преувеличенное значеніе, и мрачный пессимизмъ «Патетической симфоніи» кажется намъ ключемъ ко всему лиризму Чайковскаго, тогда какъ, вполнѣ возможно, что при условіяхъ нормальныхъ, потрясающая и своеобразная партитура была бы не болѣе какъ эпизодомъ, какъ отзвукомъ пережитаго и въ даль уходящаго прошлаго.

Мнѣ представляется, что послѣ ужасовъ «Чародѣйки» композиторъ повеселѣлъ. Мы видѣли превращеніе въ «Пиковой дамѣ»; мы его годомъ раньше констатируемъ въ ослѣпительномъ, роскошномъ балетѣ, въ которомъ прославленный элегикъ и меланхоликъ словно задалъ пиршество и заодно позвалъ на него и всегдашнихъ своихъ цѣнителей, и пеструю толпу, привыкшую питаться музыкой общедоступною. Благодаря «Спящей красавицѣ», имя Чайковскаго сдѣлалось извѣстно въ такихъ кругахъ, гдѣ прежде знали только Пуньи, Минкуса, Гербера, Шнейцгеффера и развѣ-развѣ Адольфа Адана. Всѣ эти композиторы, порою недурные мелодисты, порою виртуозы контрапункта, относились къ сочиненію балетной музыки съ предвзятымъ стремленіемъ къ салонной легкости, къ ритмической выразительности бальнаго танца. Въ особенности балеты ловкаго и ученаго Пуньи полны этой напускной вульгарности и, въ свою очередь, угнетающе подѣйствовали на вкусъ балетомановъ. Ошибочно думать, что любители

балета смотрятъ, не слушая. Я знаю людей, играющихъ фортепіанныя переложенія балетовъ у себя на дому, какъ мы играемъ симфоніи. Еслибы не слушали на самомъ дѣлѣ, то Франція не имѣла бы балетовъ Лало и Делиба, не имѣла бы балетныхъ нумеровъ въ операхъ Обера и Мейербера, у насъ не гремѣла бы слава втораго дѣйствія «Жизни за Царя». Правда и то, что въ *операхъ* балетную музыку слушаетъ не та или не вполнѣ та публика, которая наполняетъ собою залъ въ балетные дни. Правда, что эта собственно-балетная публика слушаетъ съ меньшимъ вниманіемъ, громче разговариваетъ, вѣроятно, терпимѣе къ фальшивымъ нотамъ. Но, во всякомъ случаѣ, у нея есть любимые эффекты, любимые мотивы, какая та своя традиція формы и инструментовки. Композитору «Лебединаго озера» уже довелось бороться съ этими привычками; композиторъ «Спящей красавицы» одолѣлъ ихъ, словно шутя. И въ этомъ опять сказалась его могучая натура. Я съ особеннымъ удовольствіемъ настаиваю на этомъ словѣ «могучая», такъ какъ мнѣ помнится, что я прежде, по неумѣнію соблюдать оттѣнки и пропорціи, неоднократно говаривалъ «гибкая», натурѣ же Петра Ильича, какъ мы видѣли, именно гибкости не доставало. Другіе изворачиваются съ хитростью щеголеватой кошки; Чайковскій шелъ напрямикъ, опрокидывая препятствія, терпя пораженія, празднуя неожиданные тріумфы, дѣлая ошибки, дѣлая ихъ постоянно, хотя съ годами все менѣе и менѣе. И балетнымъ композиторомъ онъ сдѣлался не потому, чтобы съумѣлъ особенно покладисто принаровиться къ непривычнымъ для него требованіямъ, а потому, что на днѣ его натуры лежала, между прочимъ, способность сочинять танцы. Въ «Лебединомъ озерѣ» эта способность видна только отчасти; въ «Спящей красавицѣ» и въ «Щелкунчикѣ» она сказывается вполнѣ.

Способность къ сочиненію танцевъ не есть способность къ сочиненію легкой музыки. Я безъ труда представляю себѣ и такую балетную партитуру, въ которой ритмы танцовальные, но именно только ритмы; самыя же мысли и ихъ гармоническая отдѣлка грузны, какъ Робертъ Шуманъ или даже и того тяжелѣе. Такова, напримѣръ, «Намуна» Лало, слышанная мною лѣтъ двѣнадцать назадъ. Но вообще можно сказать, что подобный стиль въ балетѣ—или отсутствіе вкуса, или преднамѣренная крайность. Нигдѣ объ этой, повидимому, простой истинѣ не такъ необходимо напоминать, какъ у насъ въ Россіи, гдѣ легкое то и дѣло клеймится «пош-

лостью». Еслибы Чайковскій боялся «пошлости», еслибъ онъ обращалъ вниманіе на визгъ жеманства, на добродѣтельный ужасъ чопорности, на презрительную гримасу мнимаго аристократизма,—онъ никогда не написалъ бы «Спящей красавицы», какъ не написалъ бы ни «Пиковой дамы», ни «Іоланты», ни «Орлеанской дѣвы», ни романсовъ на французскія слова. Скажу болѣе, онъ не былъ бы Чайковскимъ. Повторяю, онъ не принаравливался къ уровню низшему противъ того, на которомъ онъ привыкъ стоять, не кланялся и не лебезилъ передъ публикой. Онъ просто былъ такимъ, какимъ нужно быть, чтобы сочинять музыку для балетовъ. Предположимъ на время, что эта способность составляла одну седьмую или восьмую всего его капитала. Очевидно, что и послѣ «Спящей красавицы» онъ не сдѣлался композиторомъ легкой музыки по преимуществу, не сталъ соперникомъ ни Штрауса, ни Лекока. Но столь же несомнѣнно, что онъ открылъ въ себѣ новую жилу и что добыча изъ этой новой жилы едва началась, когда его постигла смерть.

Скажу еще разъ, что въ этой столь любимой, мѣстами столь «доступной» музыкѣ нѣтъ никакого преднамѣреннаго компромисса. Съ первыхъ тактовъ интродукціи до апоѳеоза это настоящій, *заправскій* Чайковскій. Не боюсь прибавить, что подчасъ даже и рутинный Чайковскій, какъ, напримѣръ, фраза въ $^6/_8$, родъ лейтъ-мотива, сопровождающаго появленіе феи Сирени. Но какъ мало этой манеры, этого баласта сравнительно съ болѣе ранними партитурами! Пристрастіе композитора къ ритму вальса не оставило его и здѣсь. Такъ же, какъ и въ «Лебединомъ озерѣ», стиль его вальсовъ ближе къ Штраусу младшему, нежели къ Шопену. Но мелодическое изобрѣтеніе окрѣпло и помолодѣло въ то время, какъ симфоническая разработка сдѣлалась свободнѣе, элегантнѣе и содержательнѣе. Хороши, конечно, не одни танцы; хороша и пантомима, но нигдѣ не видно, чтобъ композиторъ *отдыхалъ* на тѣхъ мѣстахъ, гдѣ долженъ былъ писать пантомиму, чтобъ онъ стремился вознаграждать себя серьезностью и густотой за гнетъ принужденія, которое испытывалъ въ нумерахъ танцовальныхъ. Принужденія никакого не было; то и другое сыпалось на него свыше. Я даже осмѣлюсь сказать, что знаменитая педаль на верхнемъ *до*, безчисленное множество тактовъ выдерживаемая и сопровождаемая цѣлымъ попурри изъ разныхъ мотивовъ и отрывковъ прежнихъ нумеровъ,—что эта красиво и умѣло сдѣланная педаль мнѣ не особенно импонируетъ. Такой

пріемъ мы слыхали и прежде. Такія гармоніи не имѣютъ ничего особенно удивительнаго. Самая длина педали (предполагая намѣреніе дѣйствовать столь любимою въ нашъ вѣкъ настойчивостью однообразія) послѣ Рихарда Вагнера едва ли кого удивитъ. То-ли слышали мы отъ боговъ, карловъ и великановъ! И, наоборотъ, если меня не удивляетъ этотъ чисто симфоническій эпизодъ въ музыкѣ балета, то танцы на свадьбѣ Дезирэ съ Авророй просто ослѣпляютъ меня изящною веселостью, задорнымъ кокетствомъ, страстнымъ порывомъ, царственною пышностью.

Въ сравненіи съ этимъ рогомъ изобилія, «характерныя» мѣста въ партитурѣ, напримѣръ, лейтъ-мотивъ феи Карабоссъ, хотя вполнѣ удачны и выразительны, но лишены той сочности, свѣжести и граціи, какъ эти, по мнѣнію крайнихъ прогрессистовъ, «банальныя» мелодіи. Музыка «Спящей красавицы» не представляетъ того явленія, которое мы часто наблюдаемъ въ операхъ, гдѣ речитативы исполнены мощи и красоты, тогда какъ округленные пѣвучіе нумера носятъ отпечатокъ общій, условный и даже банальный. Въ новомъ балетѣ меня плѣняетъ именно кантилена: вкусъ публики и мнѣніе спеціалиста на этотъ разъ совершенно согласны. Согласные относительно правила, они сходятся также и въ исключеніи. Въ той же заключительной картинѣ есть нумеръ, хотя и танцовальный, но лишенный того, что принято называть «мелодіей», и по стилю похожій скорѣе на переходныя и связывающія партіи въ операхъ, чѣмъ на главныя, лирически закругленныя. Я разумѣю знаменитый кошачій дуэтъ. Нѣтъ сомнѣнія, что по извѣстной эстетической терминологіи это комическое интермеццо принадлежитъ къ разряду «характернаго», а не «прекраснаго». Но, вмѣстѣ съ тѣмъ, это одинъ изъ перловъ «Спящей красавицы». Звукоподражаніе, вообще говоря, въ музыкальной композиціи играетъ не болѣе, какъ третьестепенную роль. Помимо того, что задача его — внѣмузыкальная, самое осуществленіе рѣдко сопровождается замѣчательною музыкой. Въ «сценѣ бѣлой кошки» у Чайковскаго поразительно, во первыхъ, то, что звукоподражаніе достигается средствами вполнѣ художественными—мелодическимъ мотивомъ и контрапунктомъ въ связи съ инструментовкой,—а, во вторыхъ, что этотъ контрапунктъ, эта инструментовка способны были бы возбуждать и удовлетворять музыкальное чувство безъ помощи всякаго посторонняго представленія, безъ смѣхотворнаго эффекта кошачьихъ лобзаній и кошачьей потасовки, представляемыхъ на сценѣ. Вмѣстѣ съ тѣмъ,

этотъ нумеръ плѣняетъ и смѣшитъ удивительною вѣрностью, съ которою композиторъ подслушалъ интонаціи любовнаго объясненія на крышѣ. Такъ же, какъ квинтетъ въ «Черевичкахъ», этотъ балетный нумеръ принадлежитъ къ разряду шутокъ, произносимыхъ съ невозмутимою серьезностью. Если только шутка удачна, она отъ контраста съ серьезной миной дѣйствуетъ еще неотразимѣе. Повторяю, въ глубинахъ многосложной души композитора, еще ниже балетнаго генія, скрывался талантъ къ комической оперѣ, и, еслибы Чайковскому суждено было прожить еще десять лѣтъ, онъ, навѣрно, попробовалъ бы свои силы и тутъ. Хотя мы отъ него видали не мало сюрпризовъ, но этотъ удивилъ бы и друзей, и недруговъ, а въ числѣ друзей, мнится мнѣ, даже и фанатическихъ поклонниковъ.

«Щелкунчикъ» кажется мнѣ продолженіемъ «Спящей красавицы», до такой степени онъ связанъ съ нею близостью времени, сильно выраженнымъ стилемъ композитора въ его послѣднемъ фазисѣ, стремленіемъ къ элементу веселому, праздничному и, главное, основнымъ характеромъ программы. Не въ томъ дѣло, что и здѣсь, и тамъ—«дѣтская сказка»: «Спящая красавица»—наивная народная сказка, дитя эпическихъ временъ, тогда какъ «Щелкунчикъ»—сказка литературная, произведеніе извѣстнаго писателя, котораго если не отцы, то дѣды наши могли встрѣчать и вести съ нимъ знакомство. Въ «Щелкунчикѣ», какъ во всемъ Гофманѣ, чувствуется рѣзкій духъ иронiи; читатель ни на минуту не забываетъ, что авторъ не вѣритъ въ описываемыя имъ чудеса и постоянно разрушаетъ возводимое имъ непрочное и затѣйливое зданіе. Съ другой стороны, «Щелкунчикъ» есть продолженіе предыдущаго балета и въ томъ смыслѣ, что нѣкоторыя свойства «Спящей красавицы» являются здѣсь въ усиленномъ видѣ. Намъ говорятъ, что «Колючая роза»—дѣтская сказка, разумѣя подъ этимъ сказку для дѣтей. Сказка же Гофмана имѣетъ дѣтей не только публикой, но и предметомъ. Первое дѣйствіе—живая и вполнѣ реальная картина дѣтской жизни съ играми, игрушками и лакомствами, и главный недостатокъ программы тотъ, что она не съумѣла удержаться на этой богатой, вполнѣ современной почвѣ, что либреттистъ не въ достаточной мѣрѣ воспользовался дѣтскимъ міромъ, столь поздно открытымъ поэзіей, столь доступнымъ наблюденію, столь богатымъ и слезами, и смѣхомъ. Послѣ «Спящей красавицы» «Щелкунчикъ» составляетъ шагъ впередъ и въ томъ отношеніи, что еще гораздо бѣднѣе драматическимъ содержаніемъ. Въ первомъ дѣй-

ствіи очень мало происходитъ, но зритель того не чувствуетъ: передъ нимъ радуются, ссорятся, танцуютъ и шалятъ дѣти, возня которыхъ искусно и забавно сплетается съ чопорнымъ весельемъ взрослыхъ. Нѣтъ бѣды въ томъ, чтобъ экспозиція драмы развертывалась медленно и широко. Но, затѣмъ, послѣ экспозиціи вамъ даютъ безцвѣтный рядъ отдѣльныхъ *па*, нѣчто вродѣ послѣдняго дѣйствія «Коппеліи» или балетныхъ дивертисементовъ, ни къ селу, ни къ городу прерывающихъ теченіе большихъ французскихъ оперъ («Жидовка», «Вильгельмъ Телль», «Робертъ», «Гамлетъ» и многое множество другихъ). Такіе дивертисементы — дѣло знакомое и законное въ послѣдней картинѣ балета, когда они являются отдыхомъ послѣ драматическаго дѣйствія, правильно развитаго и удовлетворительно завершеннаго; но въ «Щелкунчикѣ» дѣйствія всего одинъ моментъ — баталія мышей съ игрушками. Насколько я защищаю эпическую простоту и наивность «Спящей красавицы», настолько я считаю отсутствіе драмы въ «Щелкунчикѣ» порокомъ явнымъ и несомнѣннымъ. Причина—или въ одностороннемъ направленіи — тогда либреттистъ дѣйствовалъ сознательно,—или же въ отсутствіи смѣлости, въ робкомъ подчиненіи Гофману, незамѣтно для самого автора сковывавшаго его фантазію. Слѣдовало взять примѣръ съ французскихъ либреттистовъ, которыхъ мы привыкли бранить за беззастѣнчивое искаженіе классическихъ поэтовъ, тогда какъ они просто руководствуются требованіями сцены, и намъ столько же разъ слѣдовало бы благодарить ихъ за искусство, за вдохновеніе, съ которымъ они устраняютъ эпическую разрозненность, лирическія длинноты, дидактическую сушь и замѣняютъ слабую и невѣрную пружину истинно-драматическимъ мотивомъ.

Наконецъ, «Щелкунчикъ» и по музыкѣ шагъ впередъ противъ «Спящей красавицы». Какъ во многихъ мѣстахъ этого очерка, такъ и здѣсь, я, избѣгая трактовать отъ собственнаго лица, позволю себѣ выяснить свою мысль словами покойнаго, мнѣ сказанными. «Прелесть, что такое! Настоящій талантъ! Вотъ этотъ можетъ написать что нибудь. И знаете почему? Потому что онъ не боится пошлости». Такъ говорилъ онъ мнѣ объ одномъ изъ молодыхъ композиторовъ, *открытіемъ* которыхъ онъ такъ увлекался въ послѣднія пять-шесть лѣтъ своей жизни. Петръ Ильичъ не хуже насъ съ вами любилъ экстренное, небывалое и пикантное. Но кругомъ него тридцать лѣтъ царила та же любовь въ размѣрахъ чудовищныхъ,

онъ же, какъ мы видѣли, начиная со «Спящей красавицы», ударился въ другую сторону. Въ «Щелкунчикѣ» поворотъ мѣстами гораздо болѣе подчеркнутъ, нежели въ предыдущемъ балетѣ. Стиль цѣлаго, конечно, одинъ и тотъ же; встрѣчается также не мало «воспоминаній» о самомъ себѣ, тѣхъ невинныхъ займовъ изъ собственнаго кармана, которые почти неизбѣжны у человѣка, много и быстро сочиняющаго. Есть и весьма милые диссонансы и вообще гармоническія шалости, безъ которыхъ на склонѣ девятнадцатаго вѣка не обходится рѣшительно никто. Но противъ средняго періода Чайковскаго ихъ очень мало, а главное: въ «Щелкунчикѣ» рѣшительнѣе, чѣмъ въ «Спящей красавицѣ», обнаруживается отреченіе отъ русской формы варіацій, отреченіе отъ Soprano ostinato, т. е. отъ Глинкинскаго пріема повторять мелодію въ верхнемъ голосѣ безъ измѣненія, но каждый разъ варьируя остальные. Даже тогда, когда мелодія кидается въ глаза дѣтскою наивностію и простотой, даже тогда, когда она заимствованная, чужая, композиторъ «Щелкунчика» имѣетъ мужество повторять ее много разъ подрядъ, не выказывая никакихъ талантовъ «разработки». Я-де показалъ свое искусство, не гонюсь за тѣмъ, чтобъ удивить дилетантовъ ловкою техникой, мнѣ и завзятые спеціалисты по этой части не страшны. Такое мужество не рѣдко у первоклассныхъ контрапунктистовъ: весь Гендель — живой его представитель; между современниками стоитъ вспомнить Сенъ-Санса: сейчасъ будетъ видно, что истинное богатство не алчетъ выставлять себя на показъ. Что касается мужества не избѣгать «пошлости», то есть ироническаго отношенія къ страху передъ пріятной мелодіей, къ конфузу отъ общепринятаго аккомпанемента, я напомню о хорѣ безъ словъ, исполняемомъ за кулисами во время картины зимы. Я думаю, что въ первой половинѣ семидесятыхъ годовъ нашъ композиторъ едва ли рѣшился бы быть простымъ до такой степени. Есть и еще полосы въ музыкѣ «Щелкунчика», гдѣ видна эта новая простота, хотя не въ такой разительной степени; во всемъ остальномъ сходство съ предыдущимъ балетомъ полное. На мой вкусъ, между прочимъ, и въ томъ, что пантомима («ученая» музыка) сравнительно менѣе значительна, суше и бѣднѣе, лирическая же часть—закругленные танцовальные нумера—сосредоточиваетъ въ себѣ вдохновеніе и искусство, грацію и силу. Щеголеватый и вѣжливый маршикъ съ сентиментально-кокетливою кантиленой въ тріо, легшій въ основаніе небольшой увертюры, характеризуетъ среду и атмо-

сферу съ мѣткостью, мало свойственною Чайковскому. Еслибы не контрапунктическая варіація, ничего не портящая, но выдающая автора, поддѣлка была бы безупречна: и главная часть, и тріо могли бы быть написаны Оберомъ. Не скажу того же о D-дурной интродукціи (украшеніе и зажиганіе елки), милой, ловкой, сценически умѣстной, подходящей къ общему характеру музыкѣ «Щелкунчика», но вмѣстѣ съ тѣмъ запечатлѣнной индивидуальнымъ стилемъ Чайковскаго. Тотъ же индивидуальный отпечатокъ я усматриваю и въ слѣдующемъ нумерѣ (маршъ, G-дуръ 4/4), шутливый и тонкій юморъ котораго основанъ не только на характерѣ темы, но и на контрапунктическихъ пріемахъ. Упомяну мимоходомъ о музыкѣ дѣтскаго галопа (въ томъ же G-дурѣ), какъ объ образцѣ умѣнья сдѣлать что нибудь изъ самой ничтожной темы, вѣрнѣе, фигуры. Всѣ нумера, сейчасъ пройденные мною, носятъ какой то отпечатокъ прекраснаго расположенія духа, и, если можно такъ выразиться, доброй улыбки, тогда какъ въ слѣдующемъ затѣмъ контрдансѣ родителей (одѣтыхъ въ невѣроятные костюмы временъ Директоріи) явственно сквозитъ идея каррикатуры. Въ граціозной полькѣ, сопровождающей «сцену со Щелкунчикомъ», напротивъ, видно скорѣе намѣреніе характеризовать раннюю женственность, первые проблески кокетства, являющіеся у дѣвочки, пока еще погруженной въ куклы. Изъ рамокъ шутливо-мѣщанскаго балета, рисующаго безпечный дѣтскій міръ, совершенно выступаетъ поэтичный «вальсъ снѣжныхъ хлопьевъ» въ картинѣ зимы. Ощущеніе дрожи отъ холода и игра луннаго свѣта въ мелькающихъ снѣжинкахъ переданы не только въ виртуозной инструментовкѣ, но, — если мнѣ довѣрятъ моему чувству,—и въ самой темѣ, ея ритмѣ и гармоніи. Въ заключеніе балета авторы тряхнули стариной и устроили пеструю этнографическую выставку (танцы: испанскій, арабскій, китайскій, русскій трепакъ, французская полька и контрдансъ), для музыкальной иллюстраціи которыхъ Чайковскій, по обыкновенію, не пустился въ археологію, не зарылся въ музеи или библіотеки, а написалъ, какъ Богъ на душу положилъ. Китайцы, между прочимъ, вышли особенные, безъ всякихъ признаковъ китайской музыки. Общее впечатлѣніе восхитительно. Съ веселыми каррикатурами французскаго контрданса и китайскихъ ужимокъ великолѣпно контрастируетъ жеманная и вызывающая полька (танецъ пастушковъ) и еще болѣе контрастируетъ завялый въ глубокой меланхоліи, изнемогающій отъ зноя, почти неподвиж-

ный въ позѣ, арабскій танецъ, опять одна изъ тѣхъ страницъ, гдѣ равнодушный къ мѣстному колориту Петръ Ильичъ, неизвѣстно отчего, нападалъ на слѣдъ и достигалъ изумительной мѣткости передачи. Какъ и всегда у Чайковскаго, хотя въ нѣсколько меньшей мѣрѣ противъ предыдущихъ балетовъ, «Щелкунчикъ» изобилуетъ вальсами, этими преобладающими танцами XIX вѣка, въ которыхъ (я разумѣю и пляску, и музыку) духъ его, быть можетъ, сказался съ такой же полнотой, какъ вѣкъ Людовика XIV въ сарабандѣ. И, какъ всегда у нашего композитора, его мелодическое вдохновеніе именно въ этомъ ритмѣ неистощимо; кантилена льется полною рѣкой, и страстная нѣга великолѣпнымъ контрастомъ дополняетъ поэму, начавшуюся въ сферѣ дѣдовской чопорности и невинной дѣтской забавы.

Заканчивая свою рукопись, я живо чувствую случайность и отрывочность работы. Я не счелъ бы нужнымъ извиняться, еслибъ источникъ несовершенства заключался въ хронологической близости сужденія къ объекту сужденія. Приговоры наши о современникахъ или о недавно умершихъ вообще поверхностны и обманчивы; поправку приноситъ одна лишь исторія въ перспективѣ своей, да и та никогда не даетъ полной научной достовѣрности. Я же, сверхъ того, грѣшенъ и тѣмъ, что статья, первоначально задуманная въ размѣрахъ гораздо болѣе скромныхъ, неожиданно для меня самого разрослась до настоящей своей величины, разрослась до того, что мнѣ пришлось сократить планъ и уничтожить одинъ за другимъ различные отроги, которые, какъ первоначально предполагалось, должны были идти по различнымъ направленіямъ отъ центральной массы. Представить подробный музыкальный анализъ, сцена за сценой, каждаго сочиненія не входило вовсе въ мои предположенія, но число темъ, о которыхъ я трактую въ вольной и несимметрической формѣ, долженствовало быть больше теперешняго. Обозрѣвая *сюжеты*, выборъ которыхъ такъ важенъ для характеристики самого художника, я хотѣлъ говорить не только о томъ, что есть, но и о томъ, что болѣе или менѣе долго занимало Чайковскаго, какъ оставаясь въ проектѣ и давая поводъ къ неоконченнымъ или едва набросаннымъ сочиненіямъ. Какъ композиторскій талантъ и какъ чуткій, вдумчивый читатель, Петръ Ильичъ равно интересенъ своими литературными симпатіями и антипатіями, и неоконченныя сочиненія, наброски, отрывки, даже простое намѣреніе написать то или другое представляетъ интересъ,

если не для исторіи музыки вообще, то, по крайней мѣрѣ, для современнаго ея фазиса въ Россіи. Мнѣ кажется, что мое воззрѣніе на особенность его духовнаго склада получило бы новое подтвержденіе этими примѣрами. Затѣмъ, я долженъ напомнить, что я говорилъ только объ операхъ и балетахъ, тогда какъ для полноты обзора долженъ былъ бы сказать также и о томъ родѣ произведеній, которыя, за неимѣніемъ подходящей рубрики, я назову *мелодрамами*, то есть о музыкѣ къ драмамъ словеснымъ. Такихъ сочиненій у Чайковскаго два: музыка къ «Снѣгурочкѣ» Островскаго и музыка къ шекспировскому «Гамлету», въ передѣлкѣ Дюма-отца (для Михайловскаго театра). Первая давно напечатана, вторая, вѣроятно, будетъ напечатана ко дню выхода настоящей книжки «Ежегодника». Мало извѣстныя и давно не исполнявшіяся партитуры эти полны интереса, хотя, съ другой стороны, онѣ стоятъ особнякомъ и легко могли бы быть сдѣланы предметомъ отдѣльнаго очерка. Затянувъ работу по винѣ обстоятельствъ и боясь не поспѣть къ сроку выхода книжки, я рѣшился пожертвовать и «Гамлетомъ» и «Снѣгурочкой». Съ другой стороны, въ болѣе ранней стадіи моего писанія, я надѣялся оживить статью, мѣстами, быть можетъ, нѣсколько спеціальную, обширнымъ и разнообразнымъ сборникомъ газетныхъ сужденій о Петрѣ Ильичѣ, находя, что въ этомъ нестройномъ хорѣ иной брюзгливый басъ, иной надтреснутый теноръ, иной визгливый сопрано доставитъ читателямъ удовольствіе никакъ не меньшее, нежели я со всѣми своими разсужденіями. Недостатокъ мѣста и времени заставилъ меня отказаться и отъ этихъ аксессуаровъ. Не сдѣлавъ многаго, что слѣдовало бы, позволю себѣ кончить нѣсколькими общими замѣчаніями.

Критика разбираетъ, дѣлитъ и дробитъ; творчество собираетъ, миритъ и связываетъ. Критикъ по отношенію къ художнику находится въ положеніи невыгодномъ и подчиненномъ: онъ констатируетъ наличность, онъ наблюдаетъ и записываетъ явленіе, онъ въ зависимости отъ совершающагося событія. Но не такова внѣшняя роль, присвоенная нами, и не таковъ почетъ, оказываемый намъ по давнишнему обычаю. Отъ насъ ждутъ не описанія, не отчета, не разсказа, не «протокола», а совѣта и указанія. Отъ насъ требуютъ, чтобы мы стояли на уровнѣ того, что мы дерзаемъ осуждать, или вѣрнѣе, чтобъ уровень былъ хотя бы на полвершка выше. Хотятъ, чтобы Фетисъ сочинялъ лучше всѣхъ нѣмцевъ послѣ Бетховена и лучше Глинки, а Гансликъ—лучше всѣхъ современниковъ, кромѣ Брамса.

ОБЪЯВЛЕНІЯ

К. М. ШРЕДЕРЪ

ПОСТАВЩИКЪ ЕГО ВЕЛИЧЕСТВА.

Рояли и піанино **К. М. Шредеръ** получили на всѣхъ всемірныхъ выставкахъ безпрерывно съ 1870 года только первыя награды.

Высшія награды на всемірныхъ выставкахъ:

въ Чикаго 1893 г.: **1-й дипломъ.**

въ Антверпенѣ 1894 г.: **Grand Prix.**

ПОДРОБНЫЙ ПРЕЙСЪ-КУРАНТЪ ВЫСЫЛАЕТСЯ БЕЗПЛАТНО.

С.-Петербургъ. Невскій, 52.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА 26-й ГОДЪ ИЗДАНІЯ.

Еженедѣльный иллюстрированный журналъ литературы, политики и современной жизни.

НИВА 1895 г.

со многими безплатными приложеніями и преміями.

Гг. подписчики «НИВЫ» получатъ въ теченіе 1895 года:

52 №№ художественно-литературнаго журнала «Нива», заключающаго въ себѣ въ теченіе года около 1500 столбцовъ текста и 500 гравюръ и рисунковъ.

12 книгъ соч. Ѳ. М. ДОСТОЕВСКАГО,

выходящія въ началѣ каждаго мѣсяца, составятъ вторую половину

ПОЛНАГО СОБРАНІЯ СОЧ. ДОСТОЕВСКАГО

и будутъ заключать въ себѣ слѣдующія соч. Достоевскаго:

КНИГА I и II. Бѣсы. Большой романъ въ 3-хъ частяхъ. **КНИГА III и IV.** Подростокъ. Большой ром. въ 3-хъ частяхъ **КНИГА V и VI.** Критическія статьи. Дневникъ писателя 1873 года. Полит. статьи. **КНИГА VII и VIII.** Дневникъ писателя 1876 года. **КНИГА IX и X.** Дневникъ писателя 1877 и 1880/81 гг. **КНИГА XI и XII.** Братья Карамазовы. Ром. въ 4 ч. съ эпилогомъ.

12 выпусковъ „ЕЖЕМѢСЯЧНЫХЪ ЛИТЕРАТУРНЫХЪ ПРИЛОЖЕНІЙ“, которыя будутъ выходить при «Нивѣ» въ серединѣ каждаго мѣсяца и будутъ содержать въ себѣ романы, повѣсти, разсказы и проч. современныхъ авторовъ.

12 №№ безплатнаго ежемѣсячнаго приложенія „ПАРИЖСКІЯ МОДЫ“, содержащихъ до 300 модныхъ гравюръ.

12 ЛИСТОВЪ безплатнаго ежемѣсячнаго приложенія рукодѣльныхъ и выпильныхъ работъ (около 300) и до 300 чертежей выкроекъ въ натуральную величину.

1 карта желѣзныхъ дорогъ Россійской Имперіи, большого формата, печат. многими красками, съ обозначеніемъ всѣхъ станцій и алфавитн. указателемъ.

1 картина профессора Г. И. СЕМИРАДСКАГО „Fioraia“, печатана 18 красками, размѣромъ $11\frac{1}{2}$ вершк. ширины и $8\frac{3}{4}$ вершк. вышины.

1 картина академика П. Н. ГРУЗИНСКАГО „Черкесы въ горахъ“. печатана 15 красками, размѣромъ $11\frac{1}{2}$ вершк. ширины и $8\frac{3}{4}$ вершк. вышины.

1 Стѣнной календарь на 1895 г., исполненный красками.

Подписная цѣна на годовое изданіе „НИВЫ“ со всѣми вышеозначенными приложеніями:

Безъ доставки въ С.-Петерб. **5** р. —	Безъ доставки въ Москвѣ (въ конт. Н. Н. Печковской . . . . **6** р.
Съ доставкою въ С.-Петерб. **6** р. **50** к.	Съ пересылкою во всѣ города и мѣстности Россіи . . . . **7** р.
	ЗА ГРАНИЦУ . . . . **10** р.

☛ Для гг. подписчиковъ, желающихъ получить, кромѣ „НИВЫ“ за 1895 г. со всѣми вышеозначенными приложеніями,—

еще первую половину соч. ДОСТОЕВСКАГО

въ 12-ти книгахъ, приложенныхъ въ 1894 г.

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА: въ С.-Петербургѣ безъ доставки 7 руб., съ доставкою 9 руб. Безъ доставки въ Москвѣ въ конторѣ Н. Печковской (Петровскія линіи) 8 р. 25 к. Съ пересылкою въ Москву и во всѣ города и мѣстности Россіи 9 р. 50 к. ЗА ГРАНИЦУ 14 руб.

Требованія просятъ адресовать въ С.-Петербургъ, въ главную контору журнала „НИВА“ А. Ф. МАРКСУ), Малая Морская, д. № 22.

ПЕРЕПЛЕТНАЯ

А. ШНЕЛЬ

Большая Морская, № 28.

Принимаетъ заказы: на всевозможныя переплетныя, футлярныя, конторскія и брошюровочныя работы. Багетныя, кожаныя и плюшевыя рамы, вставку картинъ, наклейку на коленкоръ и лакировку плановъ и чертежей, починку старыхъ документовъ, картинъ, акварелей и проч.

Спеціальность: французскіе любительскіе переплеты и всевозможныя роскошныя папки для юбилярныхъ адресовъ. Золототисненіе на разныхъ матеріяхъ.

ЦѢНЫ УМѢРЕННЫЯ.

ИЗДАНІЕ ЮРГЕНСОНА

ВЪ МОСКВѢ.

Москва, Неглинный пр., 10.

СПБ. у І. Юргенсона, Больш. Морская, 9.

НОВЫЯ ОПЕРЫ:

РАФАЭЛЬ

А. Аренскаго.

ПѢСНЬ ТОРЖЕСТВУЮЩЕЙ ЛЮБВИ

А. Симона.

Кромѣ вышеозначенныхъ оперъ изданы **оперы Чайковскаго:** Евгеній Онѣгинъ, Мазепа, Орлеанская дѣва, Пиковая дама, Чародѣйка, Черевички, Іоланта; **балеты:** Лебединое озеро, Спящая красавица, Щелкунчикъ.

Оперы Ант. Рубинштейна: Горюша, Дѣти степей, Купецъ Калашниковъ, Маккавеи, Неронъ, Фераморсъ. **Балетъ:** Виноградная лоза. **Ораторіи:** Вавилонское столпотвореніе и Потерянный рай.

ПРОДАЮТСЯ ВО ВСѢХЪ КНИЖНЫХЪ МАГАЗИНАХЪ

СОЧИНЕНІЯ

П. П. ГНѢДИЧА:

ШЕСТЬ КОМЕДІЙ

(Горящія письма.—На хуторѣ.—Женя.—На южномъ берегу Крыма.—Въ цвѣтахъ.—Старая сказка).

Цѣна 2 рубля.

ВТОРОЙ ТОМЪ КОМЕДІЙ

(Viola fricolor.—Перекати-поле.—Ненастье.—Встрѣча.—Венецейскій истуканъ.—Бракъ).

Цѣна 2 рубля.

ГАМЛЕТЪ ПРИНЦЪ ДАТСКІЙ

Переводъ съ англійскаго, съ сокращеніями, согласно требованіямъ сцены.

Цѣна 1 руб. 50 коп.

ИСТОРІЯ ИСКУССТВЪ СЪ ДРЕВНѢЙШИХЪ ВРЕМЕНЪ

Роскошное изданіе съ 430 рис.

Цѣна 6 руб., въ переплетѣ 7 руб.

ЗА РАМПОЙ

Повѣсть.

Цѣна 1 руб. 50 коп.

КАВКАЗСКІЕ РАЗСКАЗЫ

Роскошное изданіе съ 70 рисунками Далькевича, исполненными Ангереромъ въ Вѣнѣ.

Цѣна 1 руб. 50 коп.

L'art d'être très bien faite
PAR LE CORSET
de M-me ADOLPHINE
pont de Kasan, M. Lesnikoff
sous la fabrique de piano Becker.

CORSETIÈRE DE PARIS.

Corset prèt et sur mesure depuis 3 roubles jusqu'a 75 roubles. Grand succés du jour.

Ceinture pour la poitrine, rétablit et arrondit les formes, se portent sous la chemise sans gêner et sans être remarqué.

Corset de nuit, **ceinture** du matin et de voyage. Corset sans busc et baleines pour les dames nerveuses. Corset d'enfants et fillettes, contre la tendance de se vouter. Corset nouvelle coupe Vènus, légèreté, souplesse, èlègance il moule le buste—c'est un vèritable gant pour la taille. Corset spèciale pour les dames fortes, fait disparaitre n'importe quelle difformité du ventre en allongeant la taille. Corset sur mesure coupe de la maison Maria Marseille et Lèoty de Paris. Corset pour les dames contre—faite, coussin en crain et lin. Corset pour grossesse.

Б. А. ЦЕЙТШЕЛЬ

ИНЖЕНЕРЪ,

КОНТОРА, СКЛАДЪ И МАСТЕРСКАЯ

С.-Петербургъ, Моховая, 17.

ЭЛЕКТРИЧЕСКОЕ ОСВѢЩЕНІЕ,

ПЕРЕДАЧА СИЛЫ ЭЛЕКТРИЧЕСТВОМЪ,

ГАЛЬВАНОПЛАСТИКА.

ПРЕДСТАВИТЕЛЬ ФИРМЫ

ШУККЕРТЪ и К°.

ВЪ НЮРНБЕРГѢ.

RESTAURANT L. MICHEL

(fondé en 1771).

St-Pétersbourg, Perspect. Wosnessensky, № 12 (au coin de la G-de Morskaia) vis-a-vis du jardin d'Isaac, à côté de l'hôtel d'Angleterre.

EXCELLENTE CUISINE RUSSE-FRANÇAISE.

Vins de meilleurs crus. Grand dépôt.

Dejèuners à 2 plats . . . . 60 cop.
» 1 » . . . . 35 »
Diners . . » 4 » . . . . 75 »
Soupers à la carte.

GRAND CHOIX DE PLATS À LA CARTE.

BILLARD. CABINETS.

PRIX TRÈS MODERÉS.

Le buffet est ouvert jusqu'à 2-h après minuit.

Téléphone № 584.

ОСНОВАТЕЛЬНО ПЕРЕУСТРОЕННЫЙ И УВЕЛИЧЕННЫЙ

РЕСТОРАНЪ Л. МИШЕЛЬ

(основ. въ 1771 г.).

С.-Петербургъ, Вознесенскій просп., д. № 12 (уголъ большой Морской), противъ Исаакіевскаго сада, рядомъ съ отель д'Англетеръ.

ПЕРВОКЛАССНАЯ РУССКО-ФРАНЦУЗСКАЯ КУХНЯ.

ЕЖЕДНЕВНО:

Завтраки отъ 11-ти час. до 3-хъ час.:
готовые изъ 2-хъ блюдъ . . . . 60 коп.
» » 1-го блюда . . . . 35 »

Обѣды отъ 3-хъ час. до 8-ми час. вечера:
изъ 4-хъ блюдъ . . . 75 коп. съ чаемъ или кофе.

Ужины отъ 9 1/2 час. веч. до 1 1/2 час. ночи.

ВИНА РУССКІЯ И ИНОСТРАННЫЯ ЛУЧШИХЪ МАРОКЪ.

ПИВО ЛУЧШЕЕ КРУЖКАМИ РАЗНЫХЪ ЗАВОДОВЪ.

ИЗЯЩНО ОТДѢЛАННЫЕ ОТДѢЛЬНЫЕ КАБИНЕТЫ.

БИЛЛІАРДЪ, ПІАНИНО, АКВАРІУМЪ И ТЕЛЕФОНЪ.

Цѣны общедоступныя.

Ресторанъ открытъ до 2-хъ час. ночи.

Телефонъ № 584.

Принимаются по доступнымъ цѣнамъ къ исполненію внѣ дома заказы на полное устройство завтраковъ, обѣдовъ и ужиновъ.

ТОРГОВЫЙ ДОМЪ

AU BON MARCHÉ

ИМѢЕТЪ ПОСТОЯННО

САМЫЯ ПОСЛѢДНІЯ НОВОСТИ

ПАРИЖА и ЛОНДОНА

ШЕЛКОВЫХЪ, ШЕРСТЯНЫХЪ И БУМАЖНЫХЪ МАТЕРІЙ.

Посѣщая лично четыре раза въ годъ первоклассныя фабрики **Парижа** и **Лондона**, имѣю возможность продавать всегда **высшія новости по умѣреннымъ цѣнамъ.**

МАГАЗИНЪ БѢЛЬЯ

и

ВСѢ ПРИНАДЛЕЖНОСТИ

МУЖСКАГО и ДАМСКАГО

ТУАЛЕТА

РЕКОМЕНДУЕТЪ:

ТОРГОВЫЙ ДОМЪ

ВИЛЬЯМЪ ЯКОБСОНЪ

ИЗЯЩНЫЯ ИЗДѢЛІЯ

СОБСТВЕННОЙ ФАБРИКАЦІИ

ПО НОВѢЙШИМЪ МОДЕЛЯМЪ

ПАРИЖА и ЛОНДОНА.

Гостиный дворъ, по Невской линіи **№ 30**

Прошу обратить вниманіе на номеръ магазина.

СТРАХОВОЕ ОБЩЕСТВО

„РОССІЯ"

Высочайше утвержденное въ 1881 г.

въ С.-Петербургѣ, Большая Морская, № 37.

Основной и запасный капиталы 20.500,000 р.

Общество заключаетъ:

Страхованія жизни

т. е. капиталовъ и доходовъ **для обезпеченія семьи** или **собственной старости, приданаго для дѣвушекъ, стипендій для мальчиковъ** и т. п., на особо выгодныхъ условіяхъ и съ участіемъ страхователей въ прибыляхъ Общества.

Къ 1 января 1894 г. въ Обществѣ «Россія» было застраховано **28,246 лицъ на капиталъ въ 75.621,010** руб.

Страхованія отъ несчастныхъ случаевъ

какъ **отдѣльныхъ лицъ**, такъ и **коллективныя страхованія служащихъ и рабочихъ** на фабрикахъ,—съ уменьшеніемъ страховыхъ взносовъ вслѣдствіе зачета дивиденда;

Страхованія отъ огня

движимыхъ и недвижимыхъ имуществъ всякаго рода (**строеній, машинъ, товаровъ и проч.**);

Страхованія транспортовъ

рѣчныхъ, сухопутныхъ и морскихъ; страхованіе **корпусовъ судовъ**.

Заявленіе о страхованіи принимаются **и всякаго рода свѣдѣнія** сообщаются въ Правленіи **въ С.-Петербургѣ (Большая Морская, собств. домъ, № 37)** и Агентами Общества **въ городахъ Имперіи.**

Страховые билеты по страхованію пассажировъ отъ несчастныхъ случаевъ во время путешествія по желѣзнымъ дорогамъ и на пароходахъ выдаются также **на станціяхъ желѣзныхъ дорогъ и на пароходныхъ пристаняхъ.**

С.-ПЕТЕРБУРГСКАЯ МАСТЕРСКАЯ УЧЕБНЫХЪ ПОСОБІЙ И ИГРЪ.

Поставщики учрежденной по ВЫСОЧАЙШЕМУ повелѣнію постоянной Комиссіи народныхъ чтеній въ С.-Петербургѣ и Московской комиссіи.

9. Троицкая улица, 9.

Основана въ 1873 году.

ЧЕТЫРНАДЦАТЬ наградъ на выставкахъ:

ДВѢНАДЦАТЬ МЕДАЛЕЙ: **на выставкахъ въ БРЮССЕЛѢ, 1876 г. ФИЛАДЕЛЬФІИ, 1876 г.** ***(ЗА ИЗОБРѢТАТЕЛЬНОСТЬ, ОРИГИНАЛЬНОСТЬ и ДЕШЕВИЗНУ),*** **въ ПАРИЖѢ 1878 и 79 г. (двѣ), въ МОСКВѢ 1882 г., въ С.-ПЕТЕРБУРГѢ 1888 г. (медаль ИМПЕРАТОРСКАГО Техническаго Общества за** ***самостоятельную*** **установку изготовленія разнаго рода проэкціонныхъ аппаратовъ (волшебныхъ фонарей) для разныхъ источниковъ свѣта и за ихъ** ***доброкачественность*** **въ С.-ПЕТЕРБУРГѢ 1890 г. и др.** ***ПОЧЕТНЫЙ ДИПЛОМЪ*** **2-й степени на юбилейной выставкѣ О-ва поощренія труда въ МОСКВѢ 1888 г. и** ***ПОХВАЛЬНЫЙ ОТЗЫВЪ*** **на врачебно-гигіенической выставкѣ 1889 г. въ С.-ПЕТЕРБУРГѢ за классные столы.**

СПЕЦІАЛЬНОЕ ПРОИЗВОДСТВО

ВОЛШЕБНЫХЪ ФОНАРЕЙ,

КАРТИНЪ КЪ НИМЪ

и принадлежностей для чтенія съ волшебнымъ фонаремъ.

Дѣтскіе фонари отъ 4 рублей.

Дешевыя картины къ нимъ отъ 2 руб. за 12 штукъ.

Коллекція картинъ на 6-ти стеклахъ—24 картины въ краскахъ **для 5-ти сказокъ** съ 5-тю книжками 1) **«Красная шапочка»**; 2) **«Спящая царевна»**; 3) **«Снѣгурочка»**; 4) **«Страна лѣнтяевъ»**; 5) **«Робинзонъ Крузе»**, ц. 2 р. 40 к. (упак. 20 к. перес. за 4 фун.).

Волшебные фонари съ керосин. лампами для народныхъ чтеній ц. 30 р. и 55 руб.

Волшебные фонари съ спиртокислородными горѣлками и горѣлками для Друммондова свѣта отъ 45 руб. до 425 руб. и дороже.

Волшебные фонари для электрическаго освѣщенія отъ 100 р. до 500 р.

NB. Подобные аппараты изготовлены Мастерской для **Императорскихъ** С.-Петербургскихъ и Московскихъ театровъ.

Аппараты съ друммондовымъ свѣтомъ изготовлены въ Мастерской для многихъ коммиссій народныхъ чтеній, для аудиторій профессоровъ, для военныхъ кораблей и для чтеній въ полкахъ.

Картины, писанныя красками для народныхъ чтеній въ 3 дюйм. въ 2 р., 3 р., 5 р. и дороже.

Картины нераскрашенныя 10 руб. за дюжину.

Спеціальный Иллюстрированный каталогъ волшебныхъ фонарей, картинъ къ нимъ (до 6000 №№), принадлежностей для народныхъ чтеній и списокъ книгъ для народныхъ чтеній высыл. за 28 коп.

Практическое руководство для употребленія волшебнаго фонаря и принадлежностей къ нему съ 59 рисун. 2-е изд. сост. ***А. К. Ержемскій,*** **цѣна 60 коп.,** съ перес. 75 коп.

Подарки дѣтямъ въ большомъ выборѣ. **Болѣе 200 собственныхъ изданій.**

Справочный листъ съ рисунками выс. за 5 к.

9. ТРОИЦКАЯ УЛ., 9.

Адресъ для телеграммъ: СПБ. „Мастерская учебныхъ".

S.-Petersburger Anstalt zur Anfertigung paedagogischer Hülfsmittel und Spiele,
Atelier de S.-Petersbourg pour la fabrication du matériel d'enseignement et de jouets instructifs.

ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА НА

ЕЖЕГОДНИКЪ

ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ

(ОБѢИХЪ СТОЛИЦЪ).

ЧЕТВЕРТЫЙ ГОДЪ ИЗДАНІЯ Сезонъ 1893—1894 гг. **ЧЕТВЕРТЫЙ ГОДЪ ИЗДАНІЯ**

При настоящемъ (4-мъ) выпускѣ «Ежегодника ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театровъ», который сохранитъ всецѣло свою прежнюю программу, будутъ изданы 3 отдѣльныя книжки приложеній, посвященныя матеріаламъ и изслѣдованіямъ прошлаго нашихъ театровъ, а также статьямъ по разработкѣ теоретическихъ вопросовъ театральнаго дѣла въ Россіи, и проч. Такимъ образомъ, «Ежегодникъ» сезона 1893—1894 гг., вмѣстѣ съ тремя книжками приложеній, явится, сравнительно съ предшествовавшими выпусками, въ увеличенномъ вдвое объемѣ.

Выходъ въ свѣтъ «Ежегодника» сезона 1893 — 1894 гг. предполагается въ февралѣ 1895 г., книжки же приложеній будутъ выходить періодически въ теченіи сезона 1894—1895 гг.

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА

на „Ежегодникъ ИМПЕРАТОРСКИХЪ театровъ" сезона 1893—1894 гг.

(ВМѢСТѢ СЪ 3-мя КНИЖКАМИ ПРИЛОЖЕНІЙ)

3 руб. 50 коп.

Для служащихъ въ правительственныхъ и частныхъ учрежденіяхъ допускается **разсрочка** (при ручательствѣ гг. казначеевъ), съ тѣмъ, чтобы вся подписная цѣна была уплачена къ 1-му января 1895 года.

По выходѣ „Ежегодника" изъ печати, цѣна его будетъ (вмѣстѣ съ 3-мя книжками приложеній) 5 руб.

ПОДПИСКА ПРИНИМАЕТСЯ:

ВЪ С.-ПЕТЕРБУРГѢ:

Въ Конторѣ Типографіи Императорскихъ Спб. театровъ (Моховая, 40).
Въ Конторѣ Императорскихъ Спб. театровъ (Площадь Александринскаго театра).
Въ кассахъ Александринскаго и Михайловскаго театровъ.
Въ Центральной кассѣ Императорскихъ Спб. театровъ (Троицкая улица, № 1).
Въ Конторѣ Фотографіи Императорскихъ Спб. театровъ (зданіе Маріинскаго театра).
Въ фойэ Александринскаго и Михайловскаго театровъ (во время спектаклей).

ВЪ МОСКВѢ:

Въ Конторѣ Типографіи Императорскихъ Московскихъ театровъ (Никольская ул., зданіе губернскихъ присутственныхъ мѣстъ).
Въ Отдѣленіи Типографіи Императорскихъ Московскихъ театровъ (Петровка, домъ Левенсона).
Въ Конторѣ Императорскихъ Московскихъ театровъ (Большая Дмитровка, уголъ Газетнаго пер.).
Въ кассахъ Большаго и Малаго театровъ.
Въ фойэ Большаго театра (во время спектаклей).

Всѣ предложенія по вопросу о подпискѣ въ разсрочку должны быть адресованы исключительно въ Контору Императорскихъ С.-Петербургскихъ театровъ (Площадь Александринскаго театра).

Во всѣхъ мѣстахъ, гдѣ принимается подписка, продаются также и оставшіеся въ небольшомъ количествѣ экземпляры «ЕЖЕГОДНИКА», за сезонъ 1890—1891 гг. (цѣна 3 р. 50 к. за экземпляръ), за сезонъ 1891 — 1892 гг. (цѣна 4 р. за экземпляръ) и за сезонъ 1892 — 1893 гг. (цѣна 4 р. за экземпляръ).

Подписчики на „ЕЖЕГОДНИКЪ" сезона 1893—1894 гг., желающіе пріобрѣсти экземпляры „ЕЖЕГОДНИКА" за прежніе три года, могутъ, по предъявленіи ими подписныхъ квитанцій, получить таковые по уменьшенной цѣнѣ—по 3 р. за экземпляръ каждаго выпуска.